ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

VOL. XI PARTE I

L'ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

OEPLI EDITORE MILANO

A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

XI.

ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

PARTE I.

CON 876 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1938 - XVI

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo.

INDICE DEGLI ARTISTI

ERRATA-CORRIGE

A pag. 131, sotto la figura: *Innocenzo VIII*, invece di *Innocenzo VII*.
» 418, sotto la figura: *Firenze, Gabinetto di stampe agli Uffizi*, invece di *Roma, Palazzo Massimo*.
» 678, sotto la figura: *Firenze, Gabinetto di stampe agli Uffizi*, invece di *Roma, Palazzo Farnese*.

ARCHITETTURA
DEL CINQUECENTO

VOLUME XI - PARTE I

I.

LEONARDO DA VINCI

Leonardo da Vinci fu l'iniziatore dello stil nuovo nell'architettura, lui che a Firenze aveva avuto negli occhi Santa Maria del Fiore con le raccolte absidi (fig. 1), le chiare aperte forme del Brunellesco, le masse in fuga tra ombra e luce dei viali a colonne in Santo Spirito. Giunto a Milano, quasi a un tempo di Donato Bramante, Leonardo, poi inscritto con questo maestro urbinate, come con Dolcebuono, Giovanni Battagio da Lodi, Giovanni di Busto, Andrea di Giannangelo, Antonio da Sesto, Giacomo Stramido o Stremido e Benedetto Briosco, fra gli *ingegnarii ducales*, scrisse la sua presentazione artistica al duca Ludovico il Moro, dopo aver parlato della sua arte d'ingegnere militare, di armaiolo e di stratega: « In tempo di pace credo di soddisfare benissimo, al paragone di ogni altro, in composizione di edifizî pubblici e privati, e in condurre acque da un loco ad un altro ».

L'architettura a Milano aveva avuto le incerte forme del Filarete, poi quelle fiorite di Michelozzo, e il Fiorentino sopraggiunto poteva continuare i ritmi del Rinascimento, dar nuovi slanci alle forme e più concisi effetti. Il Filarete aveva dedicato allo Sforza un trattato d'architettura, nel quale si studiava la costruzione d'una città; e Leonardo similmente pensò alla fondazione d'un'altra. La idea, forse nata quando la capitale lombarda, dal 1484 al 1485, fu invasa dalla pestilenza, venne espressa poi in disegni e schiarimenti da Leonardo stesso, che scriveva a Ludovico il Moro: « dammi potenza... trarrai in dieci città cinquemila case con trentamila abitazioni, e disgregherai tanta congregazione di popolo, che a similitu-

dine di capre l'uno addosso all'altro stanno, e, empiendo ogni parte di fetore, si fanno semenza di pestilente morte ».

Leonardo pensa a un modello di urbanistica, a far bella la città, a eternare la fama del Duca. « È neciessario sito accomodato, come porsi vicino a uno fiume... e facciasi eletione di bel fiume che non intorbidi, né per pioggia, come Tesino, Adda e molti altri; il modo che l'acque sempre stieno a un'altezza sarà una conca..., la quale sia all'entrare della terra, e meglio alquanto dietro accioché nemici non la disfacciessino ». Nell'ideale città, le strade avrebbero dovuto essere in tre piani: nel piano alto, nelle strade alte, non carri; nelle strade basse, i carri, le vettovaglie, il legname, il vino; nelle vie sotterranee, le stalle, le latrine ecc. Tutte le brutture della città, menate dall'acqua del mare o del fiume, presso cui essa è costrutta, « sieno portate via ». Il fondatore della città studia la larghezza delle strade [1], gli scoli delle acque, i portici, le scale che uniscono le strade alte alle basse e perfino i rapporti tra le strade e l'altezza delle case, ché « tanto sia larga la strada quanto è la universale altezza delle chase »; i rapporti tra l'altezza delle pareti e la larghezza dei cortili [2]. È l'architetto pensa all'ordine delle case, alle fonti in ogni piazza, alle stalle pulite e nette; passa dalle forme urbanistiche alle igieniche, da queste alle economiche e alle politiche.

Ad un tempo egli ebbe in pensiero edifici colossali [3], e chiese

---

[1] Nella fig. 3 sta scritto: « le strade . m . sono . più . alte che le strade p. 2 . b(raccia) . 6 . e ciascuna strada de essere larga b. 20 e avere $\frac{1}{2}$ b. de chalo dalle stremjta al mezo e in esso mezo sia a ogni braccia uno braccia de fessura largo uno dito dove l'acqua che piove deba scolare nelle cave fatte al medesimo piano de p. 2 e da ogni stremita della largeza de detta strada . sia uno portico de largeza de braccia 6 in su le colonne . e sapi che chi volesse andare per tucta la terra per le strade alte potra a suo anchoncio usarle e chi volesse andare per le basse ancora il simile per le strade alte non de antane carri ne altre simili cose anzi sia solamente per li gientiliomini per le basse deono andare i carri e altre some al uso e chomodità del popolo l'una casa de volgiere le schiene a l'altra . lasciando la strada da basso in mezo e da li ussi si mettino le vettovaglie come legnie vino e simili cose per le vie socterane si de votare de sterco stalle e simili cose fetide da l'uno archo a l'altro ».

[2] Nella fig. 4 leggesi. « la corte de avere le pariete per l'altezza la metà della sua larghezza come se la corte sara braccia 40 la casa a essere alte 20 nelle pariete di tale corte e tal corte vole essere larga per la metà de tutta la facciata ».

[3] La fig. 5 « pel sito de venere — farai le scale sopra da 4 faccie per le quali si pervera a una punta fatta dalla natura sopra un sasso — il quale sia sotto voto e sostenuta da nanzi cum pilastri e sotto traforato con magno porticho nelli quali vada l'acqua in diversi vasi de granite porfidi e serpentini dentro a cuna e spanda la acqua in se medesimi e dintorno a tal portico in verso tramontana sia lago con una isoletta, in mezzo nella quale sia un fitto con erboso bosco l'acque in testa a pilastri sien versate in vasi a pie' de sua inbasamenti collocati de quali si sparga piccoli rivetti ».

Fig. 1 — Firenze, Santa Maria del Fiore. Veduta della parte absidale, da via dell'Orivolo. (Fot. Alinari).

coronate di cappelle, tra le quali nicchie popolate di statue. Gli edifici sono accentrati, le chiese disposte intorno all'alto tiburio a cerchio, solo talvolta longitudinali; le cupole a base quadrata od ottogonale [1] (figg. 2-18).

Il primo problema architettonico che occupò la mente di Leonardo a Milano fu il tiburio del Duomo. Sembrò già insufficiente, anche al Mignot architetto francese, ingrossar i piloni per la solidità del tiburio da costruirsi, e nel 1481, per il ripetersi dei dubbî, il Duca di Milano stesso prese interesse alla soluzione del problema, e chiamò architetti a consulto per «il malato domo». S'incontra Giovanni di Graz Nexemperger sino al 1486, Giovanni Mair di Hustorf che viene avanti senza trovare accoglienza dai Deputati del Duomo, e arriva sin dal marzo 1487 Luca Fancelli, che scrive a Lorenzo il Magnifico (12 agosto 1487): «la cupola del Duomo qui par che ruinava donde si è disfatta e vassi investigando di rifarla. E per esser questo edificio senza ossa e senza misura non senza difficoltà vi si provvederà». Il Fancelli studiava i mezzi migliori per continuare la fabbrica, intento ai modelli presentati da diversi ingegneri, e riceveva il 26 giugno 1487 un compenso come deputato «ad videndum et judicandum modelos tiburii ecclesiae factos per nonnullos alios inzignarios». È probabile che tra i vari disegni ve ne fosse uno di Leonardo, poi invitato a costruire in legno il modello, al quale attese dalla fine di luglio del 1487 alla fine dell'anno. Il modello era pronto l'11 gennaio 1488; e Leonardo lo presentò così: «Signjori, padri, diputati, sichome ai medici tutori curatori de li amalatj... voi sapete le medicine essendo bene adoperate rendon sanità ai malati e quelo che bene le chonoscie ben l'adopererà, quando ancora luj conoscierà che chosa è homo, che chosa è vita e chonplesione, che chosa è sanità... Questo medesimo bisognja al malato domo, cioè uno medico architetto, che intenda bene che chosa è edifitio e da che regole il retto edificare diriva e donde dette regole sono tratte e in quante parte sieno divise e quale sieno le cagione che tengono lo edifitio insieme e che lo fanno premanente e che na-

[1] Sugli edifici a cupola, vedi JOSEF STRZYGOWSKI (Raccolta Vinciana, XI, 181) e WILHELM LÜBKE *Architekt*, 1880. Gli schemi architettonici a tipo centrale del maestro possono essere classificati secondo il FRANKL: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Lipsia, 1914.

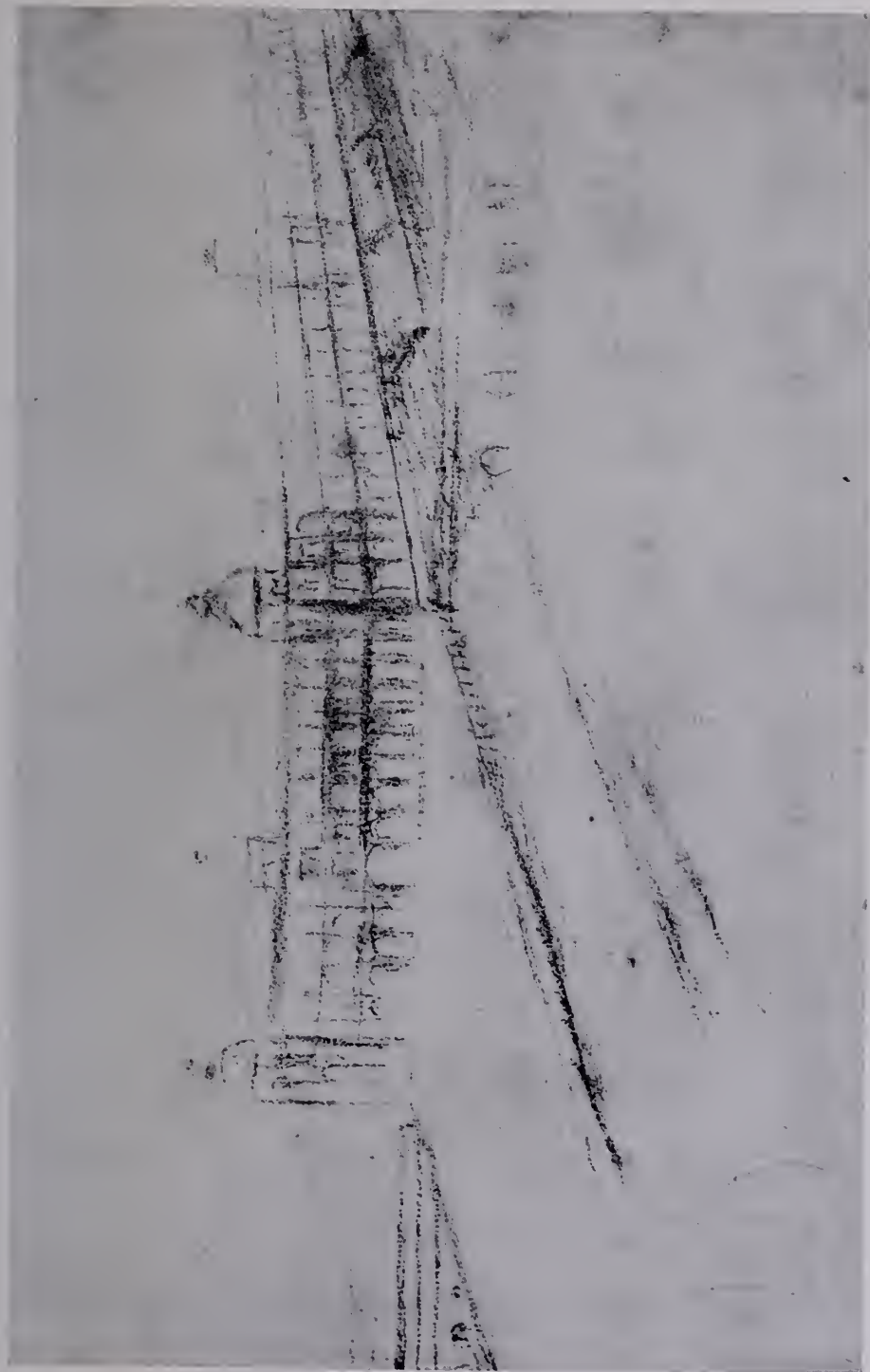



Fig. 2 — Windsor, Reale Libreria. Leonardo: disegno di città nuova (n. 12292 v.).

Fig. 3. — Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia.
Leonardo: disegno di strade della città nuova, dal vol. B, 16 r.

Fig. 4. — Windsor, Reale Libreria.
Leonardo: proporzione dello spazio di una corte con le sue pareti, particolare del disegno 12585 v.

Fig. 5 — Windsor, Reale Libreria. Leonardo: disegno n. 12591 r.

Fig. 6 — Parigi. Bibl. dell'Istituto di Francia, Cod. Ashb. II. Leonardo: disegno, n. 183, folio 4 *r*.

Fig. 7 — Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia, Codice Ashbur. II.
Leonardo: disegno, folio 5 v.

Fig. 8 — Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia.
Leonardo: disegno, Vol. B, p. 25 v.

Fig. 9. — Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia. Leonardo: disegno, Vol. B, 173, p. 17 v.

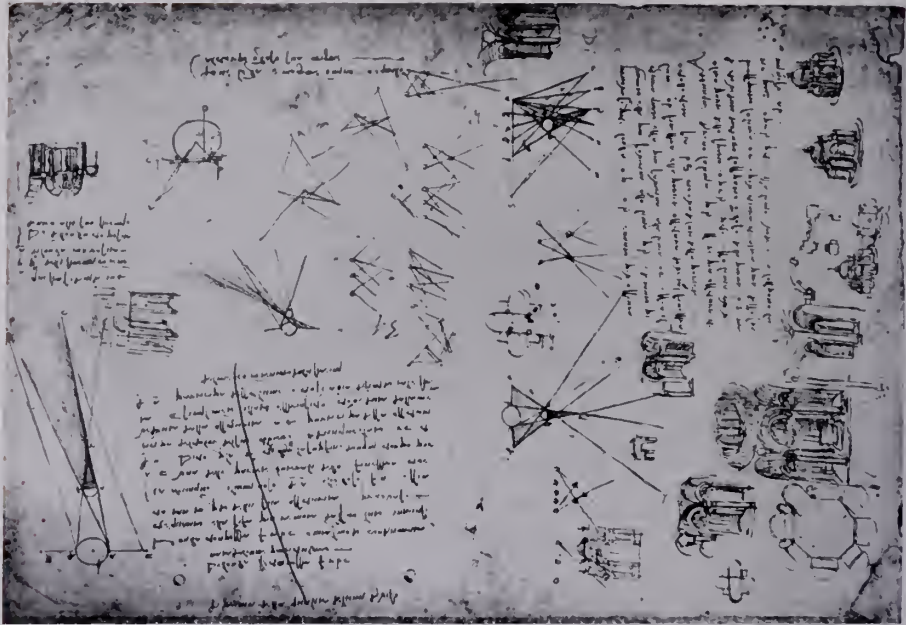



Fig. 11. — Milano, Codice atlantico.
Leonardo: disegno, tav. CVII, folio 37 *r-a.*

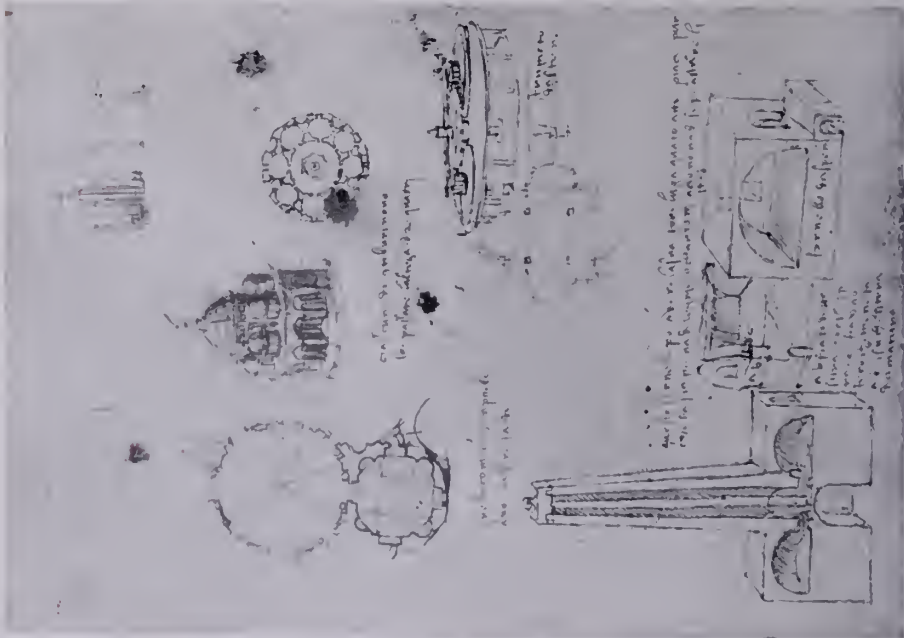



Fig. 10. — Parigi, Bibl. dell'Istituto di Francia.
Leonardo: disegno, Vol. B, 173, p. 21 v.

Fig. 12. — Milano, Codice atlantico.
Leonardo: disegno, 265 v.-a, tav. 894.

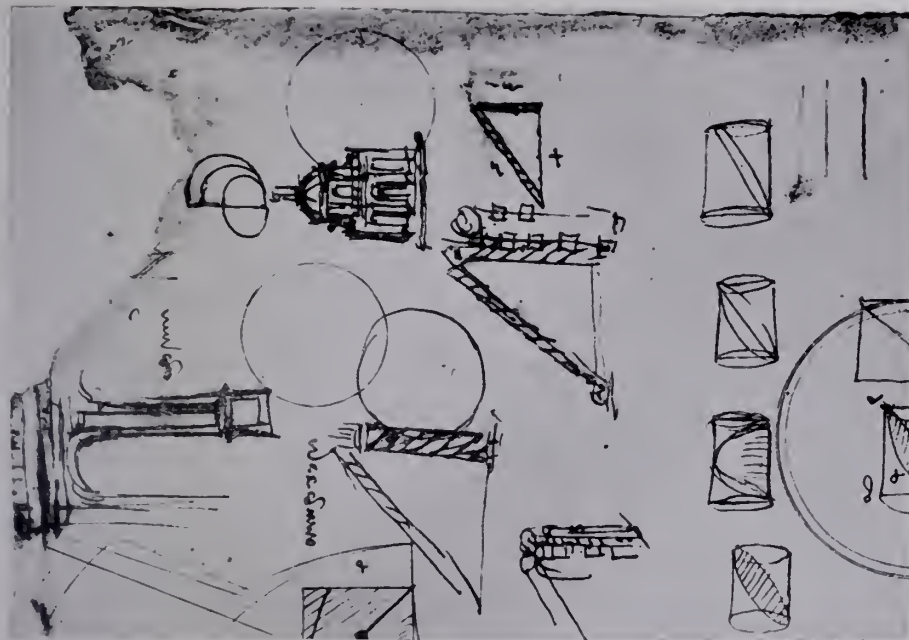



Fig. 13. — Milano, Codice atlantico.
Leonardo: disegno 202 v.-a, tav. 670.

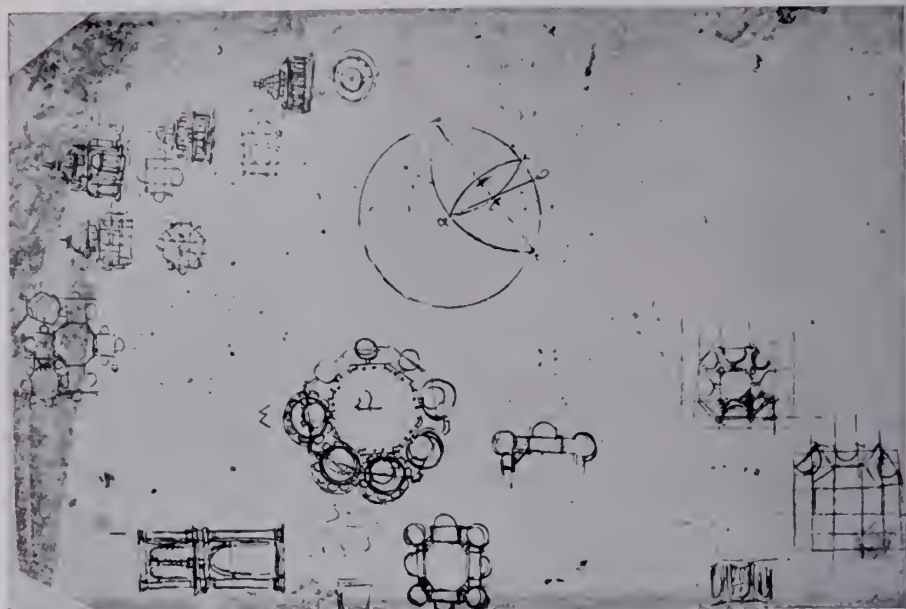



Fig. 15. — Milano, Codice atlantico.
Leonardo: disegno 362 v.-b, tav. 1232.

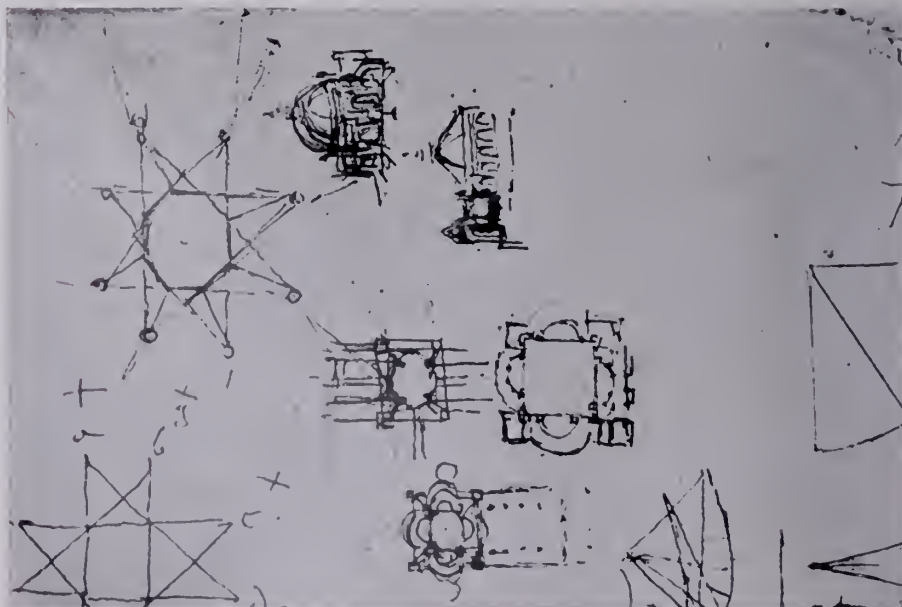



Fig. 14. — Milano, Codice atlantico.
Leonardo: disegno, particolare, 271 v.-d, tav. 914.

tura sia quella del peso, e quale sia il desiderio de la forza e in che modo si debbono contessere e collegare insieme e congiunte che effetto partoriscino... Onde per questo io mi insiegnierò non ditraendo

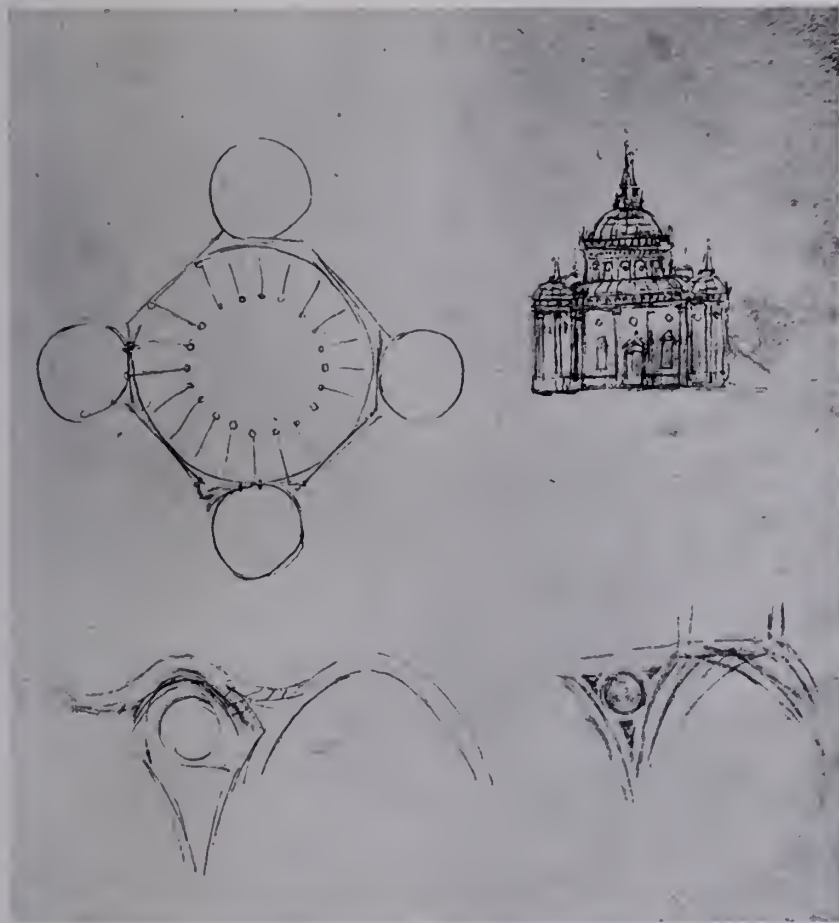



Fig. 16. — Windsor, Reale Libreria. Leonardo: disegno 19134 v.

non infamando alchuno di sadisfare in parte con ragioni e in parte con l'opere, alcuna volta dimostrando li effetti per le cagioni, alcuna volta affermando le ragioni con le esperienze e con queste accomodando alcuna autorità de li architetti antichi...: e con quelle dimostrare quale prima del carico e quale e quante sieno le cagioni che danno ruina a li edifitii e quale è il modo della loro stabilità e perma-

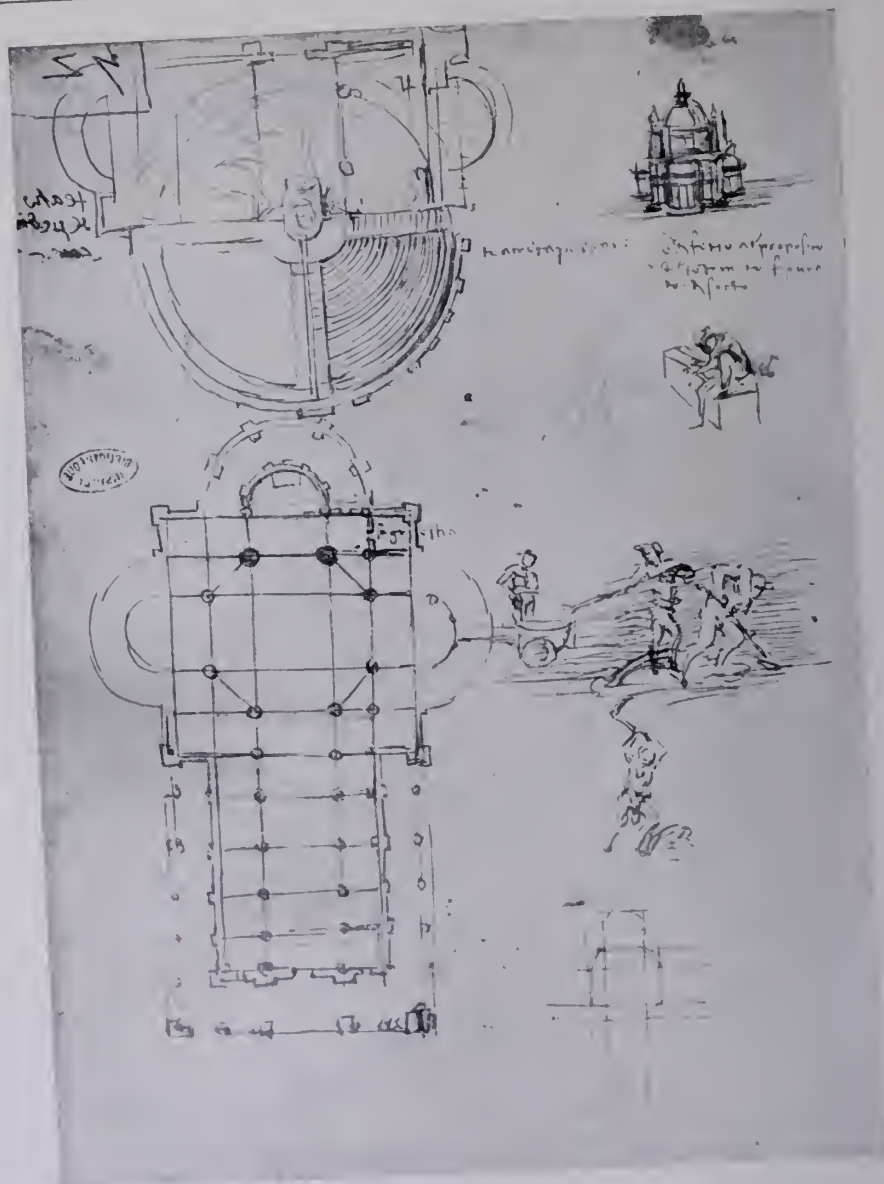



Fig. 17. — Parigi, Istituto di Francia. Leonardo: disegno, vol. B, 173, p. 52 r.

nenza... Ma per non essere prolisso, a vostre eccellenze dirò prima la invenzione del primo architetto del domo e chiarimenti vi dimostrerò qual fusse sua intenzione affermando quella col princi-

piato edifitio... e faciendovi conoscere il modello da me fatto avere in se quella simmetria, quella corrispondenza, quella conformità quale s'appartiene al principiato edifitio ». Dopo aver detto questo, Leonardo, che semplicemente abbozzò questa relazione inserita nel Codice Atlantico, finì il suo scritto, sapendo di altri concorrenti,

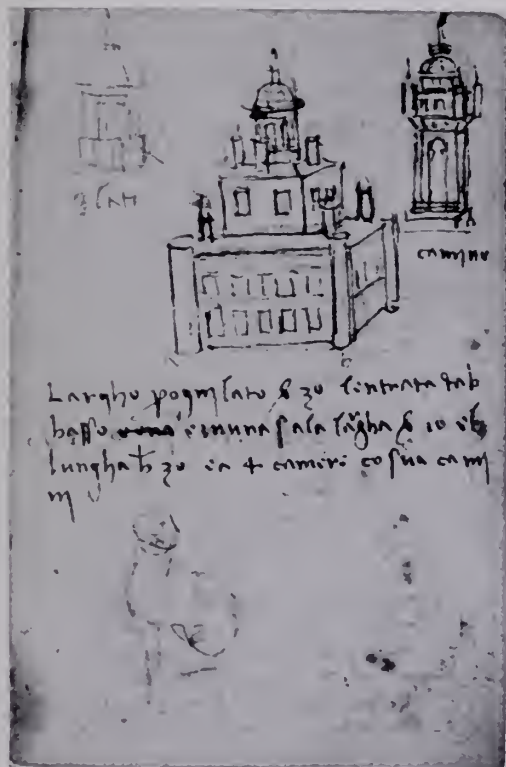



Fig. 18. — Parigi, Biblioteca Istituto di Francia.
Leonardo: Vol. K, n. 181, tav. 3, p. 30 v.

con queste parole: « o io o altri che lo dimostri me' di me pigliatelo, mettete da canto ogni passione ». Fu davvero un incalzarsi di progetti, e parve che non si volesse addivenire a conclusioni, senza sentire pareri su pareri. Bramante, nel 1490, come si è sempre supposto, presentò la sua relazione; Francesco di Giorgio Martini, richiesto da Gian Galeazzo Maria Sforza e dagli Operai del Duomo milanese, arriva a Milano, ove sta quasi tutto il Giugno del 1490, discutendo,

proponendo il da farsi per il tiburio, visitando con Leonardo la Cattedrale pavese (10-20 giugno). Poco prima dell'arrivo di Francesco di Giorgio, Leonardo, il 10 di maggio, otteneva la riconsegna del suo modello per poterlo riparare e perfezionare. Ma egli non fu tra i concorrenti considerati nelle solenne seduta del giorno 27 giugno, ultimo della permanenza di Francesco di Giorgio a Milano, e non fu ripreso in esame il suo modello. Né lui, né Bramante furono scelti; fu preferito dai signori Fabbricieri, come dai maestri ingegneri riuniti, sotto la presidenza di Ludovico Sforza, per la costruzione del tiburio, « quale sia bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possano fare eterne », il progetto modificato dell'Omodeo, che, col Dolcebuono, in brevi anni, innalzò il tiburio. Si ha, tra i disegni di Leonardo, uno soltanto (figg. 19 e 20), nel diritto e nel verso d'un foglio (Codice Atlantico, 310 r. e v.), con arconi della cupola poggiati irregolarmente su tre contrafforti: disegno certo non definitivo, eseguito, diciamo così, per addivenire a una soluzione, indicando particolarmente il sistema di tiburio circolare. Fatto è che, né Leonardo, né Bramante, né Francesco di Giorgio, ottennero considerazione, ché l'Amadeo e il Dolcebuono, ossia gli artisti lombardi, ebbero il sopravvento. La tradizione lombarda, ben rappresentata da Guiniforte Solari, che già aveva preparato l'innesto ottagonale della cupola, e che era stato architetto del duomo sino al 1481, data della sua morte, trionfò; e l'Omodeo, scultore principe a Milano, emerse su tutti gli architetti forestieri e sui regionali, tra i quali presentarono modelli Legute, Pietro da Gorgonzola, Antonio da Pandino e Giovanni da Moltena [1]. Certo è che Leonardo risalì al principio della costruzione del Duomo, e, investigate le ragioni scientifiche dei ca-

[1] Per il tiburio del Duomo di Milano, cfr. GEYMÜLLER, HENRY DE, *Introductory Observations on the Architectural Designs (XII) a. Writings on Architecture (XIII)*, in *The Literary Works of Leonardo da Vinci* by Jean Paul Richter, vol. 2°, Londra, 1883; BOITO CAMILLO, *Il duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*, Milano, 1889; BELTRAMI L., « POLIFILO »: *Leonardo e i disfattisti suoi*. Con un appendice su *Leonardo architetto*, Milano, 1919; SEIDLITZ WOLD. V., *Leonardo da Vinci*, 2 vol., Berlin, 1909; CALVI GIROLAMO, *Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci*, in *Arch. stor. lombardo*, a. XVIII (1916), fasc. III, p. 491; Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, III, Milano, Brigola, 1880, pp. 33, 38, 39, 42, 44, 47-48, 56; CALVI GIROLAMO, *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 125-129; BELTRAMI L., *Leonardo da V. negli studi per il Tiburio della Cattedrale di Milano*, Allegretti, 1903; HEYDENREICH, LUD. HEINR., *Die Sakralbau - Studien Leonardo da Vinci's*, 1929, C. u. M. Vogel, Engelsdorf-Leipzig; MALAGUZZI VALERI, FR., *La Corte di Ludovico il Moro, Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915; ID., *Il Duomo di Milano nel Quattrocento*, in *Rep. f. Kstw.*, 1901, 2 e 3.

Fig. 19. — Milano, Codice atlantico. Leonardo: disegno 310 r.-*b*, tav. MXXXVII.

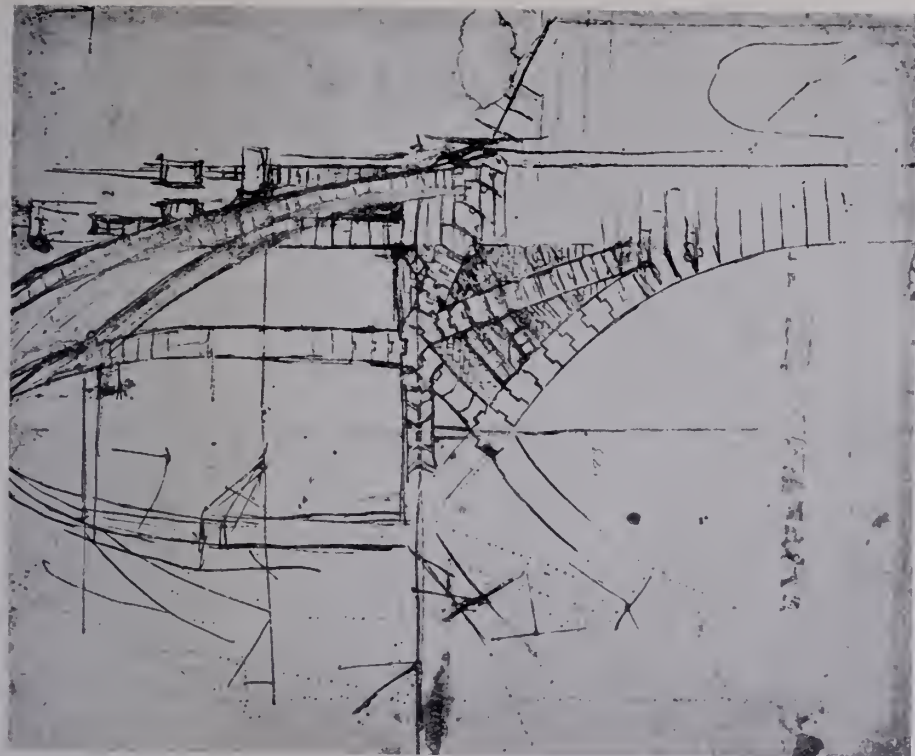



Fig. 20. — Milano, Codice atlantico. Leonardo: disegno 310 v.-*b*, tav. MXXXVIII.

richi e delle forze contrastanti, fatte le dovute esperienze e consultati gli antichi architetti, compose il suo modello in conformità all'edificio gotico. Gli studî di lui, che si diceva « discepolo de la sperientia » non poterono a meno di attrarre la maggiore considerazione insieme con le acute osservazioni di Francesco di Giorgio Martini e con la solida opinione di Donato Bramante. È da credersi che l'intervento di Leonardo non si spingesse oltre la discussione, poi che il segretario ducale scriveva a Ludovico il Moro il 10 giugno 1490, alla vigilia, può dirsi, d'una risoluzione: « Maestro Leonardo fiorentino me ha dicto sarà rempre aparecchiato omne volte sij rechiesto ».

Bene osserva lo Heydenreich come Leonardo, che non poteva essere immemore dello svolgimento dell'architettura toscana, mirasse a serbare di questa la visibile armonia esterna, che nella tradizione lombarda veniva più facilmente sacrificata all'assetto ed all'aspetto architettonico interno. Leonardo non potè non tener conto del carattere gotico dell'intera costruzione: i suoi schizzi dimostrano ch'egli ha sentito la necessità di tale adattamento, pur potendosi dire che certamente il suo progetto tentava una specie di affrancazione di fronte al concetto settentrionale. Se questo significò il sacrifizio del suo modello, si può tuttavia riconoscere, secondo lo Heydenreich, che egli dovette esercitare un positivo influsso sulle consulte delle opere del Duomo [1] (figg. 21-26).

Nel 1490, come abbiamo già detto, Leonardo si recò a Pavia insieme con Francesco di Giorgio Martini per dar consigli circa la fabbrica della Cattedrale [2], che, iniziata da Cristoforo Rocchi maestro di legname, non procedeva come il cardinale Ascanio Sforza, fratello

---

[1] I disegni del tiburio per Leonardo hanno suggerito notevoli osservazioni a FRANZ BURGER nel suo studio su *Vitruvio e la Rinascenza* (1909). Cfr. a questo proposito anche il BELTRAMI (1919) su *Leonardo architetto*, nell'appendice al volume polemico *Leonardo e i disfattisti suoi*

[2] Il VERGA dice che L. Pozzi, *Leonardo e il disegno del duomo di Pavia*, in *Boll. d. Stor. Pav.*, dimostrò che all'arrivo di Leonardo, chiamato per un parere, era già stato concretato in massima il disegno della Cattedrale, ma ancora non eseguito il modello, per cui egli cooperò alla disposizione definitiva dell'edificio; e tale ipotesi confortò con lo studio di alcuni abbozzi del Codice atlantico superiori al modello eseguito dal Rocchi, principale architetto della fabbrica, autore del disegno originale. Il Solmi ha creduto trovare (*Leonardo da Vinci, il Duomo, il Castello, l'Università di Pavia*, in *Bollettino della Società pavese di Storia Patria*, a. XI, 1911, fasc. I-II, p. 141 e segg.) in parecchi disegni del ms. B, non veduti dal Pozzi, gli elementi per concludere che l'invito a Leonardo fu provocato da dissensi fra il Rocchi e l'Amadeo, che indussero ad abbandonare il disegno primitivo, e che il Duomo, quale è oggi, devesi ritenere esclusivamente informato ai disegni di Leonardo.

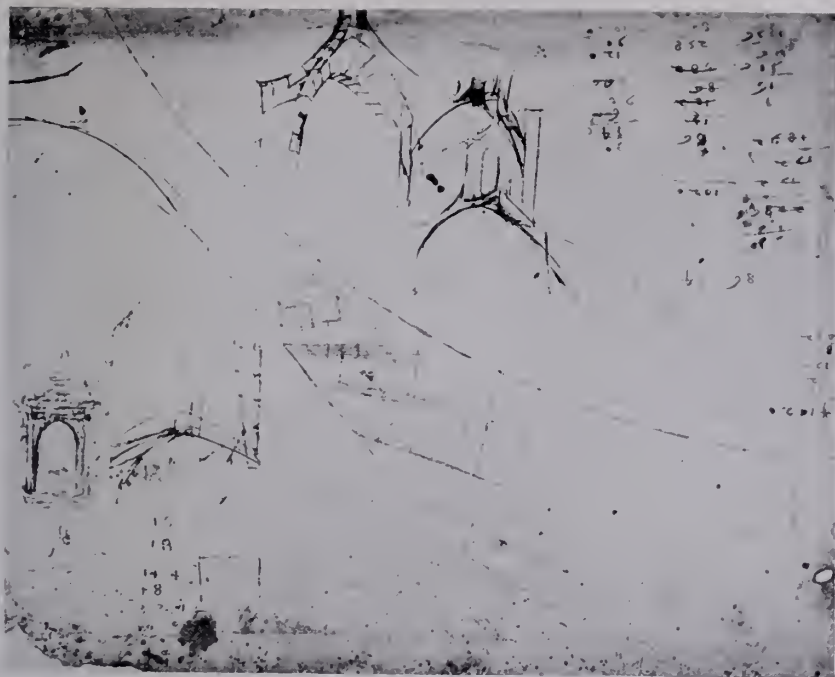



Fig. 21. — Milano, Codice atlantico. Leonardo: disegno 148 *r-a*, tav. CCCCLXVIII.

Fig. 22. — Milano, Codice atlantico. Leonardo: disegno 266 *r-c*, tav. DCCCLXXXXV.

Fig. 23. — Torino, Codice Trivulzio.
Leonardo: disegno, folio 8 r.

Fig. 24. — Torino, Codice Trivulzio.
Leonardo: disegno, folio 22 v.

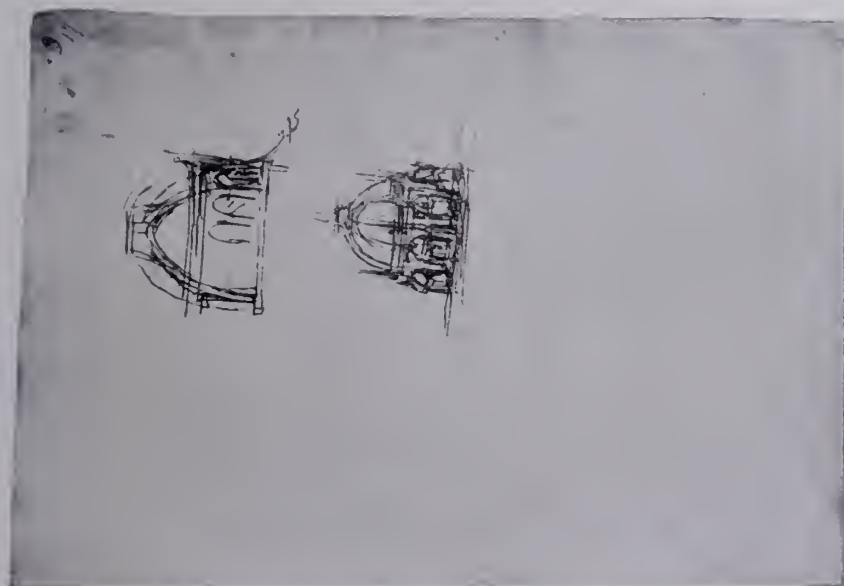



Fig. 25. — Torino, Codice Trivulzio.
Leonardo: disegno, folio 9 r.

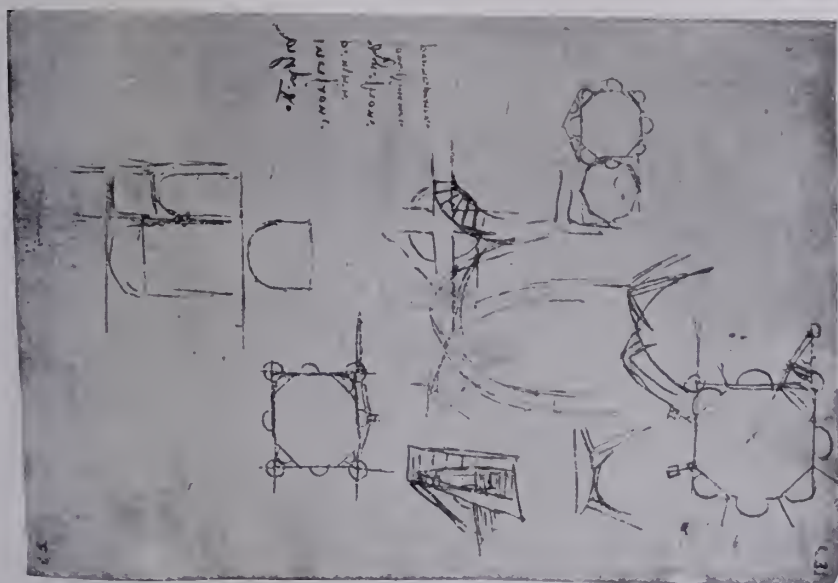



Fig. 26. — Torino, Codice Trivulzio.
Leonardo: disegno, folio 27 v.

del Moro, vescovo di Pavia, avrebbe desiderato. Fu invitato Bramante a Pavia, e qui pure l'Amadeo e il Dolcebuono, che poi condussero il tiburio del duomo di Milano e diressero i lavori, seguendo i dettami dello stesso Bramante. Fu eseguito un modello in legno,

Fig. 27. — Pavia, Palazzo del Vescovado. Rocchi: Modello in legno della Cattedrale.

che anche oggi si vede a Pavia, in una stanza terrena del Vescovado, con tanta selva di linee, cincischiatura di spazî, da lasciar comprendere come sia rimasto lontano dalla grandezza costruttiva della Cattedrale. Bramante il 22 agosto 1488 interveniva con l'Omodeo, e ritornava nel dicembre dello stesso anno con Gian Giacomo Dolcebuono a trattare della costruzione, affidata poi, morto il Rocchi, a Gio. Pietro Fugazza, il quale condusse a termine il modello in

legno, iniziato dal Rocchi (fig. 27) e modificato dalle idee di Bramante, Omodeo e Dolcebuono. Nel giugno del 1490, questi due maestri ascoltarono i consigli di Leonardo da Vinci e di Francesco di Giorgio Martini, chiamati «pro consultatione suprascriptae fabricae». A Venezia, nelle gallerie, è un disegno, n. 238 v., certo di Leonardo, che si può approssimare al modello in legno, specie per i contrafforti che corrono parallelamente nei fianchi, sulla selva di pilastri, con cuspidette sovrapposte; ma tutto è più classico, più

Fig. 28. — Venezia, R. Galleria. Leonardo: disegno per la cattedrale di Pavia, 238 v.

raccolto nell'effetto, più organico, nel piccolo schizzo leonardiano, che, per alcune linee, somiglia al modello chiesastico, mentre per senso d'arte s'innalza da esso (fig. 28), e sembra precorrere i tempi.

A un altro duomo si applicarono i disegni leonardeschi, a quello di Como, che Cristoforo Solari e T. Rodari nel 1519 ammodernarono nel transetto e nel coro [1]. L'opera del Solari parve al Geymüller degna di Bramante, ma sembra che egli si sia ispirato a Leonardo, memore, negli schizzi, della cupola del Brunellesco a S. Maria del Fiore e dei suoi spicchi sul tamburo aperto da oculi. Anzi, Leonardo

[1] Il GEYMÜLLER assegnò la parte posteriore del duomo di Como, le tre braccia della croce e le tre tribune, a Cristoforo Solari e a T. Rodari, sotto la data 1513 (invece 1519). Desunse l'attribuzione dai mss. de Pagave.

accresce nei suoi fogli il ricordo, coronando il tamburo di cupolette impostate su tondi padiglioni, prolungando l'abside e il transetto a nicchia sormontata da mezza cupola. Questi disegni si complicano in

Fig. 29. — Como, veduta della Cattedrale dall'alto di Brunate.

altri vinciani le cupolette si moltiplicano, figliano per gioco, finché arrivano a formare una serie di coperchi intorno al tamburo, una di semicupole, garrette e garrette, intorno alla base circolare, e tra l'una e l'altra nicchie con statue fiancheggiate da colonne. È un continuo modificarsi del principio dell'architettura di un Duomo, su base or circolare, ora ottagona; ma al Solari certo giunse notizia delle prove

e riprove leonardesche. Quando si guardi dall'alto di Brunate l'abside del duomo di Como (figg. 29-30), si richiama naturalmente l'idea che dette germoglio nella gran mente di Leonardo da Vinci, così

Fig. 30. — Como, veduta della Cattedrale dall'alto di Brunate.

come è richiamata alla vista della chiesa di Santa Maria della Consolazione a Todi (figg. 31-32), opera in gran parte di Cola di Matteuccio di Caprarola, pure attribuita, per tradizionali antichi ricordi, come la parte rinnovata del Duomo di Como, a Donato Bramante.

Forse Cristoforo Solari, che portò in pratica criterî costruttivi di Leonardo, si ricordò, come è stato supposto, di lui e di Bramante

a un tempo, anche in un'altra chiesa, nella chiesetta di S. Maria della Fontana, che ebbe origine dalla pietà di Carlo d'Amboise, governatore francese in Lombardia. Nel 1507 questi pose la prima

Fig. 31. — Todi, S. M. della Consolazione.
Cola di Matteuccio di Caprarola su disegno di Bramante: veduta della chiesa.
(Fot. L. U. C. E.).

pietra della costruzione, e, poiché da una lettera di lui alla Signoria di Firenze (del dicembre 1506) sappiamo ch'egli richiese Leonardo di disegni d'architettura, sorge naturale il pensiero che a lui si sia rivolto per la sua chiesetta votiva. Scriveva il maresciallo Carlo di Chaumont che le opere egrege lasciate in Italia, e specialmente a

Milano, gli avevan fatto amare grandemente Leonardo anche prima di conoscerlo, ma « dappoi che qua l'havemo manegiato, et cum experientia provato le virtute varie sue, vedemo veramente che el

Fig. 32. — Todi, S. M. della Consolazione.
Cola di Matteuccio di Caprarola: altra veduta della chiesa.
(Fot. L. U. C. E.).

nome suo, celebrato per pictura, è obscuro a quello che meritaria essere laudato in le altre parte che sono in lui de grandissima virtute; et li havemo domandato, de Desegni et architettura, et altre cose pertinente alla condictione nostra, ha satisfacto cum tale modo che non solo siamo satisfati de lui, ma ne havemo preheso admira-

Fig. 33. — Milano, Codice atlantico.
Leonardo: disegno supposto per la chiesa inferiore
di S. Maria della Fontana.

tione ». Carlo di Chaumont vantava dunque le grandissime virtù di Leonardo, oltre quelle celebrate di lui nell'arte della pittura, essendosi egli valso dell'artista come ingegnere militare ed ingegnere

idraulico, ed anche per adattamenti edilizi nella sua propria dimora [1]. La chiesa di S. Maria della Fontana può essere stata edificata con probabili consigli di Leonardo applicati e interpretati da un maestro

Fig. 34. — Milano, S. M. della Fontana. Veduta della chiesa inferiore.

bramantesco; ma, come scrisse l'Annoni: il carattere dell'edificio, ad organismi piani su pianta del tutto rettilinea, non s'accorda con lo spirito di Leonardo architetto tutto predisposto a edifici a cupole

[1] Cfr. Calvi, *I manoscritti* cit. p. 237 e segg.; Diego Sant'Ambrogio, *La chiesa di Santa Maria della Fontana in Milano di presumibile origine leonardesca*, in *Il Politecnico*, Milano, ottobre 1907; Annoni, *Dell'edificio bramantesco di S. Maria della Fontana in Milano*, ivi, Alfieri e Lacroix, 1914; Id., *Leonardo architetto*, in *Emporium*, Aprile, 1919.

e a movimenti curvi, « dove la fantasia si perde in una smania di absidi e absidette e nicchie, cupole e cupolini, aggiunti d'attorno all'organismo principale ». Un disegno di Leonardo (fig. 33) sembrò ritrarre parte della Chiesa inferiore (fig. 34), ma non se ne ha evidente certezza.

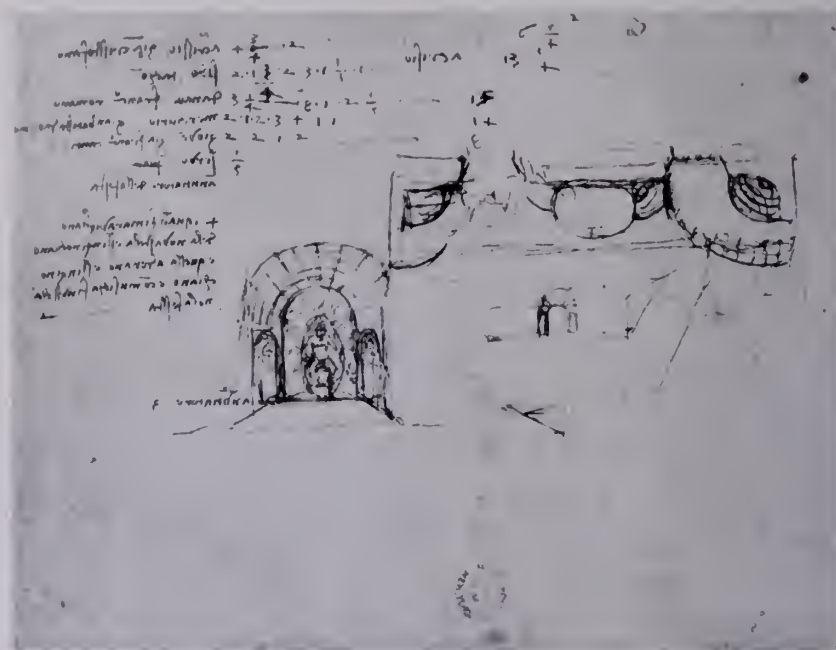



Fig. 35. — New York, Metropolitan Museum.
Leonardo: disegno per la rappresentazione di « Danae ».

Un altro segno dell'attività architettonica di Leonardo si può trovare nell'organizzazione meccanica e scenica di rappresentazioni nella corte di Ludovico il Moro e nella casa di Gian Francesco Sanseverino, conte di Cajazzo. Di una di queste si ha un disegno di Leonardo nel Metropolitan Museum di New York (fig. 35). Si rappresentarono gli amori di Giove con Danae, commedia di Baldassare Taccone, cancelliere del Moro, « con molti andirivieni di ambasciatori fra il cielo e la terra, con splendide e inaspettate apparizioni, con suoni e canti e artifici che a Milano piacevano molto ». Il disegno (fig. 35)

da una parte, a sinistra, ha una serie di nomi di personaggi della commedia, e, di contro, quelli degli attori, così:

Acrisio — Gian cristofano (*lo scultore Gian Cristoforo romano*)
siro — tachom (*Baldassare Taccone, cancelliere del Moro, commediografo*)
danae — francesco romano
merchurio — giambatista da Ossimo
giove — gianfrancesco tantio (*G. Fr. Tanzi, amico del poeta Bellincioni, editore delle rime di lui*)
servo — piero
annunziatore della festa
+ i quali si maravigliano
della nova stella e ss'inginochiano
e quella adorano e ss'ingino
chiano e con musiche finischa
no la festa

Poi si disegna un gran nicchione in fondo, nel quale è una specie di Mitra entro un'aureola fiammante, e ai lati del nicchione s'aprono due nicchie, donde dovranno uscire « 3 annunziatori ».

Più verso destra è il proscenio, con tende sollevate e una gran lampada; sotto, nel fondo, in piccolo, si ripete il nicchione. È un breve accenno all'attività del Maestro: « delitiarum maxime theatralium mirificus inventor et arbiter » [1].

Ritroviamo ancora Leonardo intento a disegnare il monumento del maresciallo Trivulzio, avendone avuto l'incarico fra il 1506 e il 1507 [2]. La prima idea, secondo le naturali tendenze dell'architetto, è a pianta circolare, da cui s'innalza una cerchia di colonne. Su di essa s'imposta un gran pietrone ottagonale, base alla statua equestre (fig. 36). Segue a questa uno schizzo ove la base è poligonale, come poligonale è il piedistallo della statua; e poi un terzo piccolo schizzo che ci mostra una base a quattro facce, ciascuna terminata

[1] Herzfeld Marie, *La rappresentazione della Danae organizzata da Leonardo*, in *Raccolta Vinciana*, fasc. XI, p. 126 e segg.

[2] Beltrami Luca, *La ricostituzione del monumento sepolcrale per il maresciallo Trivulzio in Milano di L. d. V.*, in *La lettura*, a. XX, n. 2, 1 febbraio 1920.

con timpano; fra i timpani, un alto piedistallo col gruppo equestre. Lo schizzo s'amplifica in un quarto disegno, dove le quattro facce fiancheggiate da colonne, con timpani sovrapposti, portan tra questi

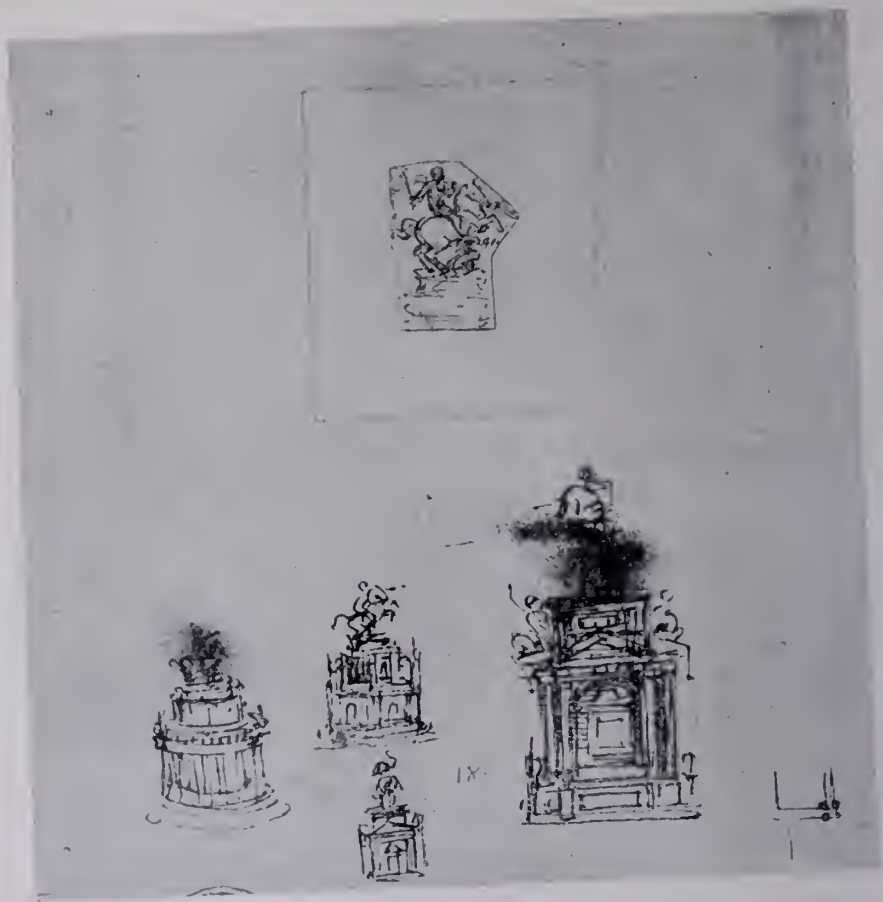



Fig. 36. — Windsor, Royal Library.
Leonardo: Studî per il monumento Trivulzio, n. 12355.
(Fot. della Reale Commissione Vinciana).

un alto dado su cui s'inalbera il destriero del Trivulzio. Sin qui, il monumento doveva stare nel mezzo d'un mausoleo; poi l'artista pensò a disporlo contro una parete (figg. 37-39); e il monumento onorario si fece anche sepolcrale, come l'altro del Gattamelata a Padova. Alla faccia mediana si attaccarono le due laterali, quali cor-

Fig. 37. — Windsor, Royal Library.
Leonardo: studi per il monumento Trivulzio, n. 12355.
(Fot. della Reale Commissione Vinciana).

nici d'un arco trionfale, formando un insieme piramidale; ma poi, tolto il dado o piedistallo superiore, puntate le gambe del destriero sulla trabeazione o sul quadrato, ov'è chiusa la tomba, innalzato d'un grado il quadrato stesso, il monumento trovò la sua definizione. E nel Codice atlantico si ha la nota di quanto occorra per quest'ultima forma, ossia della « spesa de' marmi della sepoltura »: « il pezzo del marmo che va sotto il cavallo », la cornice, il fregio, l'architrave, gli otto capitelli di metallo, le otto colonne scanalate, le otto basi, « la pietra dov'è su la sepultura », gli otto piedistalli, le otto figure intorno all'imbasamento, gli otto festoni e altri ornamenti, i tre fioroni che fan soffitta alla sepultura, sei tavole con figure e trofei, sei « arpie colli candelieri ». Fatto è che dalla prima forma all'ultima è un veloce progredire di proporzioni, di linee, di aspetti: un segno rapido accenna, tocca, traccia. Tutto è nella mente del genio, tutto si move, passa, corre, lampeggia. Purtroppo l'opera non fu eseguita, e solo presso i Trivulzio si trovava il piccolo bronzo del guerriero caduto sotto il cavallo del vincitore, lanciato al galoppo. Era il probabile resto del modello in bronzo che doveva eternare il maresciallo Gian Giacomo Trivulzio.

Anche per il Castello di Milano, Leonardo dovette prestare la opera sua. Si ha di lui un disegno di bastione con la pianta: « fondamento del rivelino di sotto ». Sotto il bastione è la scritta: « a questo bastione quadro si fa solamente . 2 . torri perche avendo andare per chesto che l'una non offende laltra . e ciascuna tore si fa j° ponte che trova uno rivelino, chome nel disegnjo apare il diametro del bastione quadro fia braccia 100 e l diametro de ciascuna torre fia braccia 30. I rivelini si faranno aperti di dietro a cio che dove sa chel njmjco non ci possi stare anci sia offeso da le torri » (fig. 40).

Altre torri agli angoli di un castello, e forse del castello di Milano, disegnò Leonardo nello studio ch'egli fece per la testa di San Giovanni nella *Cena*, ma le torri sono coperte da ricche cupole, come se s'innalzassero sopra un duomo (fig. 41).

Il disegno del bastione sopra indicato porta anche quelli del « padiglione del giardino della duchessa di Milano » e la pianta del « fondamento del padiglione che nel mezo del laberinto del duca « de milano ». Furono i due padiglioni opera di Leonardo?

Il grande fiorentino, che seppe come « la scienza è il capitano e la pratica sono i soldati », pensò di astrarre dai pratici obbiettivi per arrivare alle leggi architettoniche. Conobbe Vitruvio, ragionò con l'amico Giacomo Andrea da Ferrara, architetto, dei problemi archi-

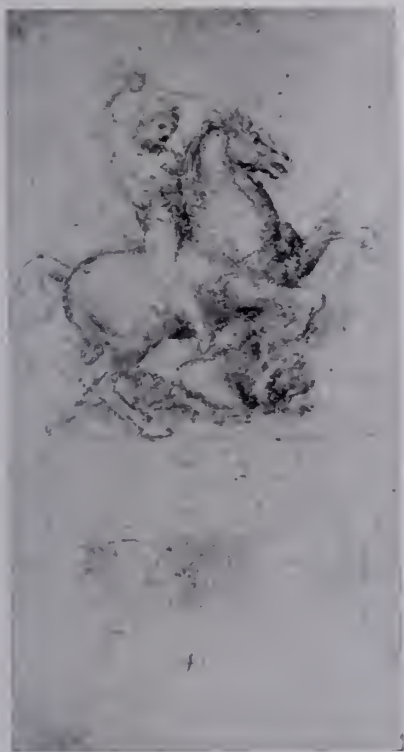



Fig. 38. — Windsor, Royal Library. Leonardo: studî per il monumento Trivulzio, n. 12354. (Fot. della Reale Commissione Vinciana).

Fig. 39. — Windsor, Royal Library. Leonardo: studî per il monumento Trivulzio, n. 12356. (Fot. della Reale Commissione Vinciana).

tettonici, ebbe rapporti con Bramante, studiò « De re militari » di Valturio, seppe dell'opera di Fra' Giocondo, s'intese con Bernardo Zenale di Treviglio, autore, secondo il Lomazzo, di un trattato di prospettiva. Con la sua dottrina, con la forza istintiva che lo faceva assorgere dal caso particolare alla legge, il suo trattato sarebbe stato una rivelazione, una fonte per ogni tempo. Purtroppo, appena si

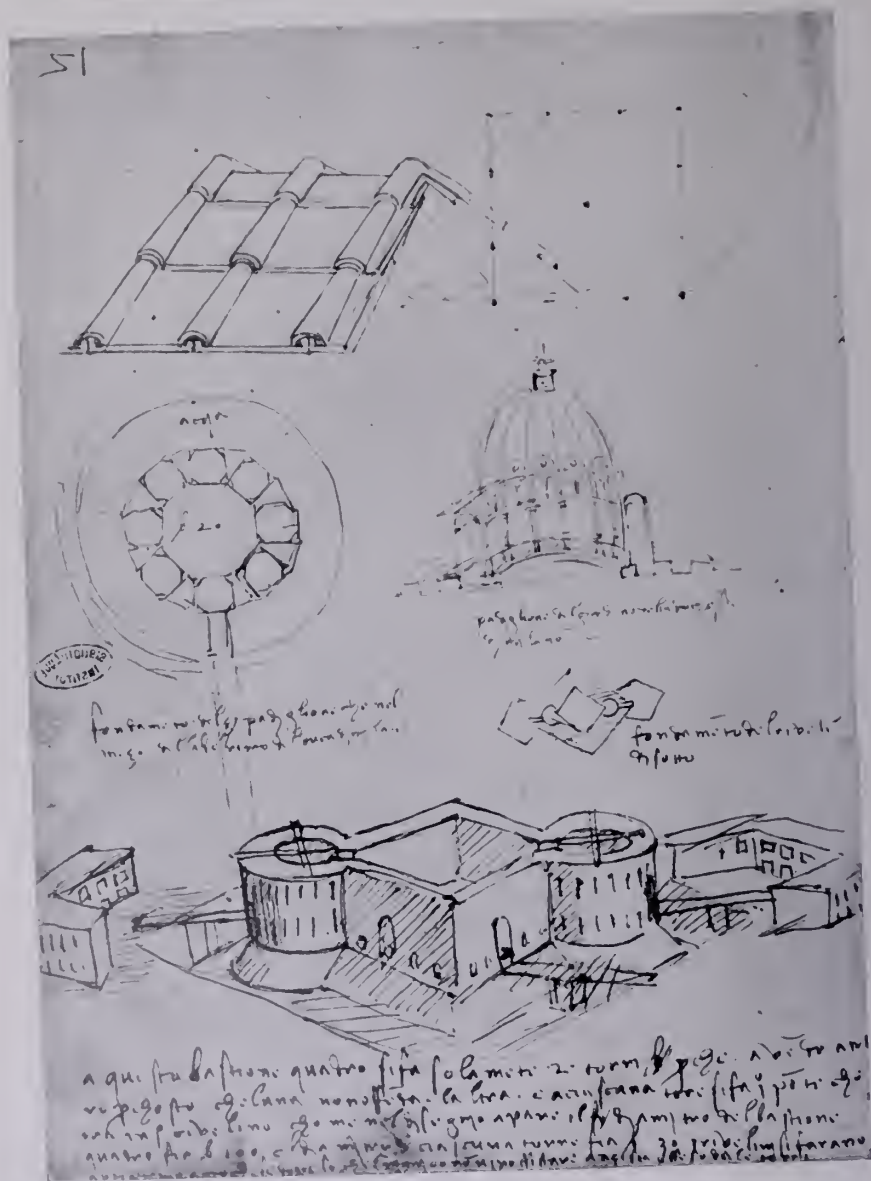



Fig. 40. — Parigi, Istituto di Francia. Leonardo: disegno, vol. B. 173, pag. 12 r.

potrebbe citare qualche passo del suo lavoro di sintesi, delle sue ricerche sempre fervide e instancabili.

Lo Heydenreich trova nei disegni di Leonardo richiami o rav-

vicinamenti a forme architettoniche fiorentine, a Santa Maria del Fiore, a Santa Maria degli Angeli e alla Cappella dei Pazzi; inoltre agli antichi esemplari romani offerti dal Pantheon e dal tempio di

Fig. 41. — Windsor, Reale Libreria. Leonardo, particolare del disegno n. 12552.

Minerva Medica; alla scomparsa chiesa pavese di Santa Maria in Pertica; alla cappella Portinari in Sant'Eustorgio per Michelozzo; ad altri motivi offerti nella capitale lombarda da San Lorenzo nelle sue forme originarie, da San Satiro, dall'antica chiesa di San Sepolcro di Milano, che presenta l'associazione del tipo longitudinale con quello centrale.

È probabile che Leonardo esercitasse il suo influsso su Donato Bramante, ch'egli ricordò varie volte, per i suoi edifizî, per i suoi groppi, per un ponte levatoio (« modo del ponte levatoio che mi mostrò donnjno ») [1]. I *groppi bramanteschi*, le mirabili intrecciature

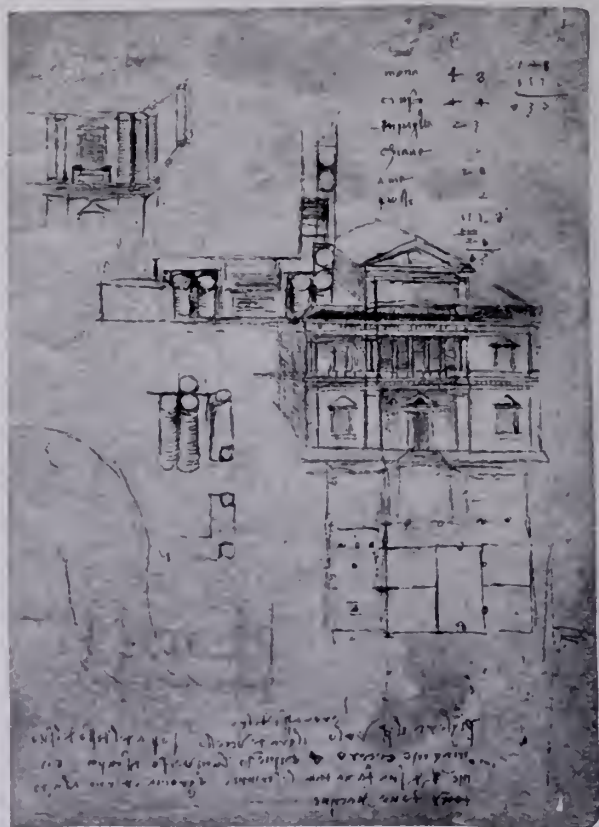
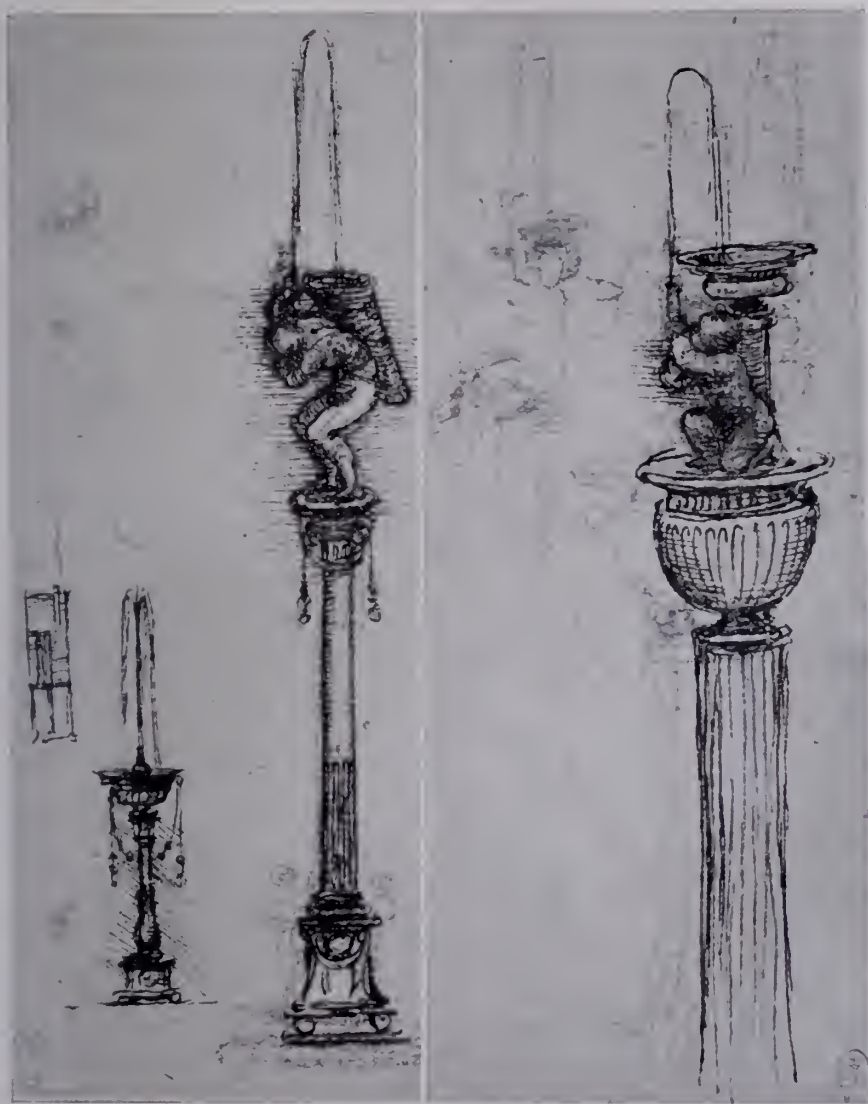



Fig. 42. — Torino, Biblioteca Reale.
Leonardo: disegno nel cartone - coperta del codicetto il « Volo degli Uccelli ».

venute di moda, a seconda dell'arabo costume, tratte dai vasi orientali o spagnoli ageminati d'oro, erano entrati a far parte della decorazione italiana. Quegli intrecci, che Cristoforo romano scolpiva nel busto di Beatrice d'Este, che gl'incisori leonardeschi mettevano

[1] Nando De Toni, *Saggio di onomastica vinciana*, in *Raccolta vinciana*, XIV, 1930-1934.

Figg. 43-44. — Windsor, Reale Libreria. Leonardo: disegno per fontane.

a stampa, sono un segno delle combinazioni geometriche nelle quali l'ingegno di Bramante si provò, non ripetendo materialmente gli aggruppamenti di nastri, ma tutto disponendo con criterio decorativo, anzi traducendo la moda araba in una logica composizione di

linee e di trafori. Studiando i disegni di Leonardo, può dirsi, anzi, che negli schemi vinciani sia adombrato più volte il progetto bramantesco per San Pietro. A Milano, nella discussione per il tiburio, a Pavia nello studio dell'edificazione del Duomo, Leonardo e Bramante s'incontrarono, s'intesero, specie per gli edifici a pianta centrale. Si trovarono anche insieme con Francesco di Giorgio Martini, autore di quello studio per mausoleo, che dal Geymüller al Poggi s'attribuì erroneamente a Leonardo. Tutti tre pittori, Leonardo, Bramante, Francesco di Giorgio Martini, portarono nell'architettura l'elemento pittorico. La casa, da Leonardo abbozzata sul cartoncino del quaderno del *Volo degli Uccelli*, con la parte mediana aperta a loggiato, fiancheggiata da colonne binate, ha un effetto centrale d'ombra, che dà respiro alla massa. Così vedremo Bramante dare ai suoi edifici rapporti coloristici di chiaro a scuro, accentuazione pittorica (fig. 42). Certo Bramante conobbe disegni di Leonardo: perfino i suoi loggiati superiori con colonne cadenti, come falsamente si usò dire, in falso; cioè perpendicolari alla chiave dell'arco del loggiato inferiore, si ritrovano più e più volte nei fogli di Leonardo. Le semenze del genio erano raccolte per ogni dove. È lui che primamente mette sulle fonti in azione la figura umana, come si vede nella fontana di palazzo Careggi, ora a palazzo Vecchio di Firenze, per noi abbozzata da Leonardo, e nel disegno qui accluso (figg. 43-44); tutti seguono poi la figurazione della spinta umana allo zampillare delle acque. Il genio tutto rinnova, avviva, illumina di luce eterna.

Nota dei disegni di Leonardo da Vinci

Dal Codice Atlantico:

17 v.-*a*. — Studio di una chiesa, di un cornicione, di una balestra.
A penna. Heydenreich suppone il disegno eseguito dal 1483 al 1485.

265 v.-*a*. — Studio di pianta e di chiesa a pianta centrale.
A penna. Heydenreich lo suppone del tempo suddetto.
Riprodotto a fig. 12.

42 v.-*c*. — Sezioni di una chiesa longitudinale, in due vedute prospettiche (fig. 45).
A penna. Secondo Heydenreich, del 1485 circa.

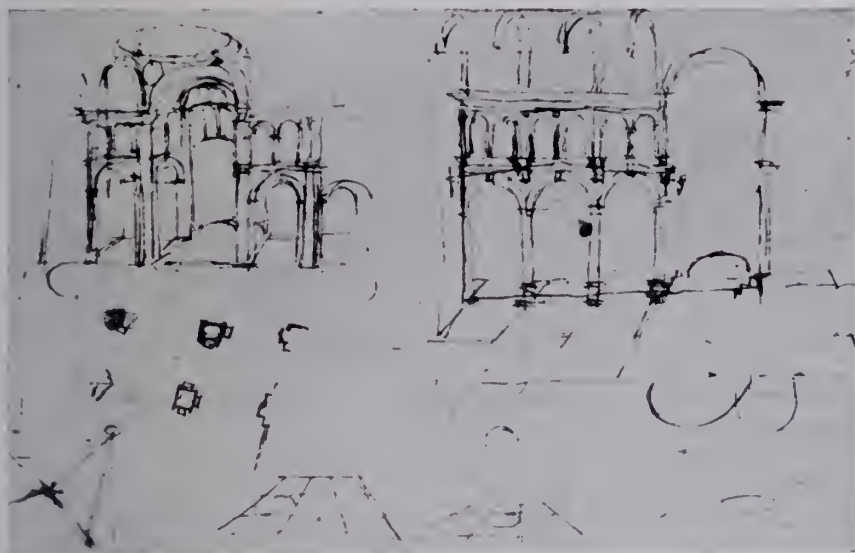



Fig. 45 — Milano, Codice Atlantico.
Leonardo: disegno a folio 42 v. *c*.

63 v.-*a*. — Loggiato.
A penna. Non citato dallo HEYDENREICH.

310 r. e v. — Studî per la cupola del Duomo di Milano.
A penna. HEYNDENREICH suppone il disegno eseguito dal 1483 al 1485.
Riprodotti a figg. 20 e 21.

148 r. — Costruzione di nervature di cupola.
A penna. HEYDENREICH: 1487-1490.
Riprodotto a fig. 22.

181 v. — Studî d'arcate.
A penna. HEYDENREICH: 1490 circa.

266 r. — Studî per il tiburio del Duomo milanese.
A penna. HEYDENREICH: 1487-1490.
Riprodotto a fig. 23.

362 v.-*b*. — Studî per chiesa a pianta centrale e per un loggiato, con la colonna del loggiato superiore *in falso*.
A penna. HEYDENREICH: 1485-1490.
Riprodotto a fig. 15.

7 v.-*b*. — Spaccato e pianta della chiesa di San Lorenzo in Milano.
A penna. HEYDENREICH: 1490 circa.

271 v.-*d*. — Pianta e disegni di cupola di S. Lorenzo. Studî di cupole.
A penna. HEYDENREICH: 1490 circa.
Riprodotto a fig. 14.

37 r.-*a*. — Ricerche di ombra e luce. Studî di edificio a pianta centrale.
A penna. HEYDENREICH: 1490 circa.
Riprodotto a fig. 11.

fol. 202. — Frammento di loggiato e veduta di edificio a pianta centrale.
A penna. HEYDENREICH: 1490 circa.
Riprodotto a fig. 13.

fol. 181-*b*. — Studio di arcate. A penna.
Sotto il disegno è la scritta: « Vita del Pictore ne paesi ».

Dal Ms. B. dell'Istituto di Francia:

fol. 4-v. — Disegno di tempio con cupola; in basso di esso, avancorpi di cappelle col catino a semicupole; tra cappella e cappella, cuspidi.

fol. 11-v. — Disegno di chiesa con cupola, sopra un giro di cupolette delle cappelle. Quattro piante longitudinali di chiese.

fol. 12-r. — Disegno del « Padiglione del giardino della duchessa di Milano » e del « fondamento del padiglione che (è) nel mezzo del laberinto del duca di Milano », e del « fondamento del rivelino di sotto » e di un « bastione quadro ».
Riprodotto a fig. 37.

fol. 15-v. — Prospettiva d'arcate e delle pareti su cui s'impostano (fu ritenuta disegno per S. M. della Fontana).
Riprodotto a fig. 28.

fol. 16-r. — Studio di costruzioni d'una città nuova e delle sue strade.
Riprodotto a fig. 3.

fol. 17-v. — Chiese con cupola dominante le cupolette delle cappelle. Porta scritto, sotto quella inferiore: « questo edificio anchora starebbe bene a farlo della lunghezza a. b. c. d. insu ». Le due chiese sono a pianta quadrata: *A*, la prima, ha alte le pareti, e quattro tiburi dalle cappelle sul piano ove son fondati, intorno al tamburo della cupola grande; *M*, la seconda, ha basse pareti, e i tiburi delle quattro cappelle e dei quattro bracci della croce greca, tutti uguali, in giro.
Qui riprodotto a fig. 9.

fol. 18-r. — Chiesa a pianta centrale, due piante con otto cappelle confluenti al centro: l'una, *A*, con le cappelle tutto tonde; l'altra *M*, con quattro cappelle tonde, quattro come bracci di croce.

fol. 18-v. — Chiesa con cupola, i quattro tiburietti delle cappelle; dalla pianta quadrata si sporgono avancorpi curvi con mezze cupole, ai quattro bracci della croce; nelle pareti, s'aprono bifore e s'allungan lesene; sopra, girano oculi. Vi sono piante diverse per fortezze. Sta scritto: « a nessuna chiesa sta bene vedere tecti anzi sia rapianato e per chanali l'acqua discende a i chondotti fatti nel fregio ».

fol. 19-r. — Pianta con ottagono al centro: vi affluiscono quattro spazî tondi, alternati a quattro quadrati, cinti da quattro lunette che son riunite da quattro angoli retti.

fol. 21-r. — In alto, disegno di chiesa a cupola, che, nel basso, ai quattro bracci della croce, ha un avancorpo, non a pianta curva, come in altri simili disegni, ma bensì rettangolare o quadra, terminata a timpano triangolare. Nel basso, il disegno d'altra chiesa con quattro edicole sovrapposte a cupola. Disegno di bastioni.

fol. 21-v. — Disegno di chiesa a pianta centrale. Sul piano quadro esteso intorno al tiburio centrale, s'innalzano i tiburietti delle otto cappelle; sotto, portici, a bifore in aggetto, a quadrifore in rientranza. Vi sta scritto: « ciascuno de 9 tiburi non vuole passare l'altezza de 2 quadri »; e sotto un'altra pianta per chiesa: « questa come le 8 cappelle hanno a essere facte ».
Riprodotto a fig. 10.

fol. 22-r. — Disegno di chiese con cupola, a pianta quadrata; quattro tiburietti sul piano ove son fondati, e, ai bracci della croce, semicupole sugli avancorpi. Nelle pareti, finestre bifore, lesene, oculi. Piante diverse per fortezze. Vi è anche una pianta con ottagono nel mezzo, a cui affluiscono otto spazî tondi, e vi si uniscono per via di quattro tondi minori e di quattro quadri su d'ogni lato con lobi.

fol. 24-r. — Disegno di chiesa con cupola, cupolette delle cappelle, edicole coperte da semicupole ai tre bracci di croce. Si prolunga una faccia, riunendo il sistema centrale al longitudinale. Vi è anche una pianta longitudinale. E si legge: « questo edifitio è abitato disopra e disotto. Disopra si va per li campanili e vassi su per lo piano dove sono fondati i quattro tiburi e detto piano a uno parapecto dinanzi e di detti tiburi nessuno ne riessie in chiesa anzi sono separati in tucta ».

fol. 25-r. — Studio di chiesa con i quattro tiburietti intorno al grande tiburio; con l'abside larga, coperta da semicupola a costole, adagiata tra colonne abbinate, sotto un triangolo o timpano formato dal piano che tra due tiburietti si solleva.

Riprodotto a fig. 8.

fol. 25-v. — Disegno di chiesa cinta da cappellette a semicupole e, nel basso, da un giro di piccoli avancorpi, come da garrette. Altra chiesa con quattro torri, ai quattro angoli, come fari; e tra l'una e l'altra torre, avancorpi curvi. E piante di chiesa con ottagono a cui confluiscono otto tondi; o con ottagono a cui si giungono quattro ottagoni minori e quattro bracci di croce. Poi vi è una pianta ottagonale con otto lobi; e un'altra con sette tondi e sette rettangoli connessi.

fol. 36-r. — Studio per la città nuova. Casa a quattro piani. Si legge: « tanto sia larga la strada quanto è l'universale altezza delle chase ».

fol. 37-v. — Altro studio per la città nuova. Vi son misure « accio che le stanze sorto i portici sieno luminose » e per il luego « de escharicare le navi », e « acciò che la nondatione de fiumi non mandassi l'acqua alle canove è neciessario elegiere sito achomodato com scorsi vissino a uno fiume ».

Riprodotto a fig. 11.

fol. 38-r. — Studio della canalizzazione per la città nuova.

fol. 39-r. — Studio « per fare una polita stalla » alla città nuova.

fol. 39-v. — Tiburio a volta ottagonale di una chiesa; quattro torri ai lati terminate a cupola, avancorpi curvi con semicupole ai bracci della croce. Si legge: « sempre uno edifitio vole essere ispichato, dintorno a volere dimostrare la sua vera forma ». Pianta con ottagono al centro, diviso da linee parallele tirate orizzontalmente dai due vertici dei lati agli altri due di contro, tagliate dalle linee condotte perpendicolarmente dai vertici del lato superiore a quelli dell'inferiore. Per via di quattro mammelloni posti sui lati obliqui dell'ottagono centrale, si uniscono all'ottagono stesso quattro piccoli ottagoni, divisi, come quello, da linee, mentre sui lati orizzontali e perpendicolari dell'ottagono si uniscono gli altri quattro piccoli ottagoni.

fol 52-r. — Disegno di una chiesa a cupola con torri angolari, con avancorpi curvi ai bracci della croce; sotto vi sta scritto: « edifitio al proposito del fondamento figurato di socto ». A destra vi è la pianta d'un

circo, con la scritta: « teatro da predicare ». Sotto ad essa è la pianta d'una chiesa a pianta longitudinale, col tiburio ottagonale.
Qui riprodotto a fig. 18.

fol. 55-r. — Disegno di piante, in una è scritto: « teatri-teatri per uldire messa-coro »; nell'altra: « santa maria in perticha a pavia ».

fol. 56-v. — Disegno di pianta con ottagono mediano, intorno cui si dispongono, sull'asse d'ogni lato, otto cappelle curve, circoscritte al l'esterno da pareti a punta e a cavo. Vi è anche un duomo con avancorpi-curvi in giro. È il particolare d'una pianta, sotto cui sta scritto: « questo vole avere 12 facce con 12 tabernacoli ».

fol. 57-r. — Disegno di due piante longitudinali di chiese. In quella a destra, « *A*, el santo sepolcro di milano de sopra », nell'altra a sinistra: « *B*, e la sua parte socto terra ».

fol. 67-v. — Per il portico d'una corte di palazzo.

fol. 68-r. — Per finestre e porte.

Dal Ms. K. dell'Istituto di Francia:

fol. 116 (36 verso). — Edificio, a matita. 1ª figura: *camino*; 2ª, *i lati*; 3ª, l'edificio quadrato: « largho per ogni lato braccia 30 l'entrata dal basso e in una sala braccia 10 e lunghe braccia 30 e a 4 camere con sua camino ».

Riprodotto a fig. 19.

Dal Ms. L. dell'Istituto di Francia.

fol. 15-v. — « Rocha de Cesena » (Il luogo è ricordato anche in altro foglio con un tratto di mura merlate [n. 182, verso 36] e con la scritta: « e dì de Santa maria mezagossto a cesena 1502 »). V. fig. 46.

fol. 73-v. — Schizzo di una nicchia, di porta, di pilastro all'impostarsi d'un arco, di cornici. A penna.

Codice Ashb. II ora 2037 delle Bibl. Naz. di Parigi, continuazione del ms. B.

fol. 4-r. — Chiesa, sua pianta, lo spaccato della parte superiore dello edificio (« dentro l'edificio de sopra »). « Questo edificio *C* abitato de socto e de sopra chome San Sepolcro e de sopra chome socto salvo che el de sopra, al tiburio c. d. e 'l de sotto a 'l tiburio a. b. c. e quando

entri nella chiesa de socto tu chali 10 schalini e quando tu monti in quello de sopra tu chali 20 schalini che a $\frac{1}{3}$ l'uno fano .10. che questo è lo spasso che in fra i piani de l'una e l'altra chiesa ».

Riprodotto a fig. 6.

Fig. 46. — Parigi, Biblioteca Istituto di Francia.
Leonardo: vol. 4, 182.

fol. 5-v. — Tempio. « Qui non se po nè se debe fare champanile. anzi debe stare separato chome a il domo e san giovanni di firenze e così alto mo de pisa che mostra il champanile per se dispichato in circho e con il domo e ognuno per sè po mostrare la sua perfectione e chi lo volesse pure fare colle chiesa faccia la lanterna schusare champanile come à la chiesa de chiaravalle ». In alto sta scritto: « così devono stare li 8 tiburi del tempio ufficio ».

Riprodotto a fig. 7.

Dal Codice Trivulziano, ora presso il Museo Civico di Torino.

fol. 3 (tav. 4 della pubblicazione Beltrami). — Camera coperta da volta a vele con l'indicazione di lunette su d'un lato, e di apertura nel mezzo della volta. Il BELTRAMI suppose trattarsi di camera sotterranea o di un forno, e forse è di stanza per rappresentazioni teatrali.

fol. 8-r (tav. 13 del *B.*, tav. XCIX del RICHTER, II). — Vi si legge: « larcho riverscio e migliore per fare isspalla che lordinario perche il riverscio trova sotto . se . muro resistente alla sua deboleza allordinario non trova nel suo debole . se non aria ».
Riprodotto a fig. 24.

fol. 8-v (tav. 14 del *B.*). — Porta lo studio di cupola, una ottagonale su quattro piloni; e uno schizzo per il tiburio gotico con un contrafforte.

fol. 9-r (tav. 15 del *B.*). — Schizzo di cupola ottagonale con relativa sezione.
Riprodotto a fig. 26.

fol. 11-r (tav. 17 del *B.* e tav. *C*, fig. 12 del RICHTER, II). — Pianta di cupola ottagonale caricante i quattro piloni della crociera d'una chiesa.

fol. 27-v (tav. 27). — Sezione di fabbricato per scuderia; schizzi per cupola ottagonale.

fol. - (tav. 37 del *B.*; tav. *C*, fig. 4 del RICHTER, II). — Studî di cupole per il tiburio del duomo di Milano.

fol 22-r (tav. 38 del *B.*; LXXXI, fig. 1 del RICHTER, II). — Decorazioni di una parte di edificio, con molti festoni.

fol. 21-v (tav. 39). — Stalla a due corsie.

fol. 21-r (tav. 40). — Cupola ottagonale sul quadrato d'incontro d'una navata maggiore con la navata trasversale: quattro degli spigoli dell'ottagono verrebbero a corrispondere alle intersezioni delle cordonature delle quattro crociere rettangolari adiacenti al quadrato centrale.

Nella R. Libreria di Windsor:

12585 v. — Rovescio di disegno a penna. Piante e vedute di corti di palazzo. Vi sta scritto: « la corte de avere le pariete per l'alteza la metà della sua largezza cioe se la corte sarà b. 40 la casa a essere alteza nella pariete de tal corte e tal corte vole essere larga per la metà de tuta la facciata ».
Riprodotto a fig. 4.

12292 v. — Città nuova — case a tre piani, con torri agli angoli, alla riva di canale traversato da un ponte, a carboncino su carta bianca. Riprodotto a fig. 2.

19134 v. — Chiesa, pianta rotonda di castello, archi acuti, pennacchi. A penna su carta bianca.

12579 v. — Parte laterale di palazzo, profili di colonne, piedistalli e basi. A penna e sanguigna su carta bianca.

12609 v. — Abside e ambulacro laterale, con analogie al disegno 37-r. del Codice atlantico, il quale, come è stato avvertito, richiama la chiesa di Canepanova.
Penna su carta azzurrognola. Secondo HEYDENREICH, tra il 1485 e il 1490.

12608. — Due colonne ioniche sovrapposte, tra disegni anatomici. A penna. Eseguito circa il 1490.

12560. — Su fondo turchino, schizzi di porte e finestre, tra il profilo d'una testa d'uomo e lo studio di Madonna.
A punta d'argento e penna (disegno, secondo HEYDENREICH, tra il 1483 e il 1485.)

12282. — Edificio alla riva d'un fiume.

12609 r. — Colonne ioniche sovrapposte.

12552. — Angolo di castello, torrione, nel basso del disegno della testa di S. Giovanni Apostolo, per la Cena.
Riprodotto a fig. 38.

12353-355. — Studî per il monumento Trivulzio. Riprodotti a figg. 36-39.

12591 r. — Figura di Davide, pianta e alzato d'un castello quadrato. A penna. Riprodotto a fig. 5.

Nella Bibl. Reale di Torino, dal Codice del Volo degli Uccelli:

Casa nella copertina del Codicetto, e pianta.
Riprodotto a fig. 39.

Museo Metropolitano di New York:

Disegno di teatro per la rappresentazione di *Danae* del Taccone.
Riprodotto a fig. 36.

Londra, Codice Forster III:

55 v. — Pianta longitudinale di Chiesa (Duomo di Milano?).

Venezia, R. Galleria:

Disegno (n. 238 v.) per la Cattedrale di Pavia.
Riprodotto a fig. 27.

Paris, Museo del Louvre:

Disegno, nella raccolta Vallardi, di Castello con torri agli angoli e acuti bastioni [1].
Riprodotto a fig. 40.

Dal Ms. S. K. M. III:

Vi è qualche pianta, e si parla nel codice di prospettiva.

---

[1] Il Geymüller e quanti altri l'hanno seguìto pubblicarono come studio per Mausoleo un disegno della raccolta Vallardi nel Museo del Louvre, disegno che invece è della mano di Francesco di Giorgio Martini, come si può determinare confrontandolo con simili disegni del codice di Francesco di Giorgio alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

2.

DONATO BRAMANTE

1444 — Nasce a Monte Asdruvaldo in territorio urbinate.

1477 — Dipinge a Bergamo, sulla fronte e nell'aula magna del Palazzo pubblico, ritratti a chiaroscuro di filosofi greci, nel tempo in cui Sebastiano Badoer reggeva la podesteria di quella città. Il Michiel, nel cosidetto Anonimo Morelliano, ricordó nel Palazzo del Podestà di Bergamo « li Filosofi coloriti nella fazzata sopra la piazza e li altri Filosofi a chiaro scuro verdi nella sala, furon de man de Donato Bramante ». A Bergamo era ancora la *Pietà* a fresco « de man de Donato Bramante » (ANONIMO MORELLIANO).

1482, 4 dicembre — È presente all'atto d'acquisto di un pezzo di stalla e superiore *mezzanello* annesso alla casa d'abitazione di maestro Stefano dei Palferri in parrocchia di S. Maria Beltrade, avente per confine l'altro pezzo di stalla di Damiano da Cairate, e, da due lati, la chiesa di San Satiro. Uno dei testi è: « magister Donatus de barbantis de Urbino filius domini Angeli, porte nove, parrocchie S. Johannis ad quattuor facies ». La presenza di Bramante era certo determinata dalla sua qualità d'architetto, dirigente i lavori di ricostruzione e di ornamento della chiesa (BISCARO).

1483, 11 marzo — I deputati della scuola e fabbrica di S. Maria di S. Satiro fissano ad Agostino de' Fonduti da Padova il termine del 1° maggio successivo, per la consegna di brachia CCXV di un lavoro, più « frixum unum magnum a testonis octo et a quadris sedecim a pueris », e per il compimento del sepolcro esistente nella stessa chiesa di San Satiro. Gli commettono inoltre di formare per le successive calende d'Agosto trentasei figure in cotto da collaudarsi dal confratello Antoniotto da Meda e da « magistro Donato dicto Barbanti de Urbino ».

1485, 16 settembre — Lire 12 e soldi 6, « in credito supradicto Bramanti depictori pro disegnio dicti hospitalis dato ambasciatori Venetorum die infrascripto ». (Dal CANETTA, *Cronologia dell'Ospedale Maggiore di Milano*, ivi, 1884).

1486, 28 settembre — I preposti della scuola di S. Satiro stipularono con Giovanni Antonio Amadeo un contratto, in forza del quale questi si assumeva l'impresa per la erezione della facciata marmorea della chiesa verso la contrada di S. Maria Beltrade. Il solo vincolo imposto all'Amadeo era di seguire le prescrizioni di « magistro Donato de Urbino dicto Bramante » e del priore « pro tempore » della scuola, intorno ai colori dei marmi.

1488, 22 agosto — Prepara, insieme con l'Omodeo e con Cristoforo Rocchi, un disegno per la riedificazione del duomo di Pavia. « Cum hoc sit quod diebus proxime decursis factum fuisset certum designum seu planum de Ecclesia maiori Papie construenda seu de novo redificanda per magistros Bramantum de Urbino, Jo. Anthonium de Amadeis, magistrum Cristophorum de (*Rochis*) ingignarios seu architectores ».

1488, dicembre — Bramante da Milano si rendeva a Pavia per rimanervi diversi giorni. A dar parere sui lavori della Cattedrale fu pure chiamato allora da Milano Gian Giacomo Dolcebuono, seguace del Bramante.

1488-1490 — Per l'innalzamento del tiburio del duomo di Milano, che i fabbricieri e Ludovico il Moro volevano « bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possono fare eterne », Bramante prende parte al concorso, consiglia di farlo solido, conforme col resto dell'edificio, leggiero e bello, « de le quali quattro cose più me credeva trovar experti li nostri inzigneri sì forestieri, come milanesi, che non sono ». Ecco la *Bramanti opinio:*

« Bramanti opinio supra domicilium seu templum magnum. Secondo l'opinione mia, circa ala intelligentia ai deputati del presente tiburio, quattro cose vi bisognano:

De le quali la prima sit forteza;

La seconda conformità con il resto del edificio;

La terza legiereza;

La quarta, et ultima, bellezza:

De le quali quattro cose più mi credeva trovar esperti li nostri Ingegneri, sì forastieri como milanesi. Li non sono tamen; non però dal segno sono tanto lontani che da' lor modelli non se ne possa cavare qualche fructo pertinenti a questo, ma non senza grandissimo ingenio, sì che, pertanto, porria così incorrere errore neli esaminatori, come etiam neli operanti, talvolta per ignoranza e spesso per malitia: e a questo li vostri magistri possono provedere con lo investigare, onde possono nascere le origini de tali cose... ».

1491, 30 maggio — La confraternita di San Satiro dava incarico a maestro Antonio Raimondi di colorire il « sepulchrum altaris magni ecclesie S. Satiri », cioè il gruppo della *Pietà* collocato nell'antica edicula. Il compenso sarebbe stato, a suo tempo, determinato dai due confratelli Alvisio da Cusano e Antoniotto da Meda, nonché da maestro Bramante da Urbino, amici comuni delle parti.

1492, 17 febbraio — Si fa « a un certo iovene a nome de magistro Bramante » un pagamento per affari della Canonica di Sant'Ambrogio.

1492, 29 marzo — Data della posa della prima pietra a Santa Maria delle Grazie. Bramante comincia la costruzione delle parti orientali della Chiesa.

1492, 10 maggio — È testimone ad atto notarile.

1492, 15 maggio — Bartolomeo Calco, segretario ducale, invita Bramante a presentare « qualche fantasia da mettere in spectaculo » degna dell'avvenimento del battesimo del duca Francesco II, per « dare qualche rappresentazione alla brigata » di porta orientale e Tonsa.

1492, 11 settembre — È annullato un contratto per la costruzione del chiostro di Sant'Ambrogio, perché « fia fatta mutazione del Claustro come ordinò Bramante ».

1492, 19 settembre — Il Duca Ludovico il Moro, che sosteneva ogni spesa per la Canonica di Sant'Ambrogio, ordina, alla presenza del Capitolo dei Canonici, che maestro Bramante disegni ed immagini la Canonica a suo piacimento.

1492, 23 settembre — « Item nota come die 23 septembris domino Ambrosio di fare me dite licentia che facesse lavorare in el claustro e che me facesse avere i 2000 ducati de lo Il.^{mo} sere Ludovico presente magistro Bramante, domino presbitero Martino de Venetis, Joanni Petri de Furiani et il spectabile fratello che facesse fare el muro che guarda verso San Francesco zove quello che a domandato per una bella fazada ».

1493 — Riceve missione per Domodossola, propria d'ingegnere militare. Avendo Gio. Battista del Ponte patrizio ossolano e familiare del Duca, un edificio per il quale poteva nascer danno alle opere di difesa a Crevola, Ludovico il Moro manda sul luogo Bramante, che scrive questa relazione del suo sopraluogo:

MCCCCLXXXXiiJ Die XXViiiJ Junij,

Jo. Bramante de Urbino Ducale Inginiero De Commissione Ducale me son transferito ad ossula per videre et dilligentemente considerare se lo hedifitio qual di nouo Messer Zoan Baptista da Ponte fa hedificare al ponte da Crevola potria dar nocumento in alcuno modo al stato. Et perchè più fidelmente puossa far la Rellatione ho voluto havere li homini d'essa valle: et certi soldati experti ne l'arte militaria insieme con mecho ad vider dicto hedifitio. Quali havendo con maturità ventilata la cossa tutti venerono in una medesma sententia. Rimouendo omne cavilatione se puotesse opponere (quale saria frivola) che dicto edifitio non potria r(*eu*)sire in alchuno nocumento al stato. Et così io Refferischo essere ragione che più presto puotria giouare cha nocere. Et in fede di questo me son sottoscripto di man propria:

Bramante mano
propria ho sotto scritto.

1493, 26 giugno — Il Duca Ludovico, non soddisfatto della relazione di Bramante, risponde così da Bereguardo al Calco: « sarà bene che non faciati altro et lassati che non dovendo Bramante tanto intendere quanto uno militare » si mandi persona « più a proposito quanto alla professione del mistiero de guerra ».

1493, 11 dicembre — Ludovico il Moro scrive da Vigevano a Gio. Stefano Castiglioni a Firenze:

« Intendemo che Bramante quale era alli servitij nostri deve esser capitato lì. Extimamo che la qualità sua ve debe esser cognita perché è Inginiero et persona quale si delecta cossì de pictura como de architectura et però essendo venuto lì poterà esser capitato col Perusino o chi è altro famoso per pictura o sculptura. Perché lo desideramo qui de presente volemo faciate cum diligentia investigare sel si trova lì in Florentia o per Thoscana et li faciate dire o diciate voi quando el possiate vedere ch'el venga ad noj ». In termini simili fu scritto a Stefano Taverna a Roma; ma i due oratori sforzeschi non riuscirono nella ricerca dell'artista.

1493, 25 dicembre — Ludovico il Moro scrive al Castiglioni: « Laudamo la diligentia usata per trovare Bramante del quale sentendo cosa alchuna ne dareti subito aviso ».

1494, 16 febbraio — Riceve dieci colonne di marmo, « cum sue base e capitelli », dal monastero della Certosa di Pavia per condurle a Vigevano. Vi è, a quella data, una nota di marmi cavati d'ordine del Duca,

per il chiostro della Certosa di Pavia, da mastro Bramante ingegnere; 12 colonne condotte a Vigevano e altri blocchi per la tomba della chiesa di Santa Maria delle Grazie e per la porta del Castello di Milano.

1494, 24 febbraio — Bramante è autorizzato a far prender marmi dalle cave di Gandoglia e Ornavaschia, per trasportarli, esenti da dazî e da pedaggi, a Vigevano.

1494, marzo — Si mettono a posto, nella canonica di Sant'Ambrogio, « architravi, cornizoni e quadri »; Giacomo Solari e Cristoforo Negri sorveglianti s'impegnano con Gentilino del Maino a fornir le colonne sulla « mesura ha dato m.ro Bramante ».

1494, 13 luglio — I monaci di S. Francesco di Vigevano avevano fatto cominciare a Bramante una cappella della Concezione, che sporgeva sopra gran parte della pubblica via, il che, scrive certo Guglielmo di Canvino al Duca Ludovico il Moro, non piacerà affatto a Sua Eccellenza.

1495, 4 marzo — Bianchino di Palude invia al Duca un rapporto sullo stato dei lavori del Castello di Vigevano. Vi è parola d'una camera presso la via, che Bramante faceva dipingere e dove i lavori degli stuccatori erano finiti. Si dice anche che egli era andato a cercare in Pavia certi oggetti per il figlio di maestro Ambrogio di Rosà, affinchè questi potesse lavorare nella stessa camera (GEYMÜLLER).

1495, 5 marzo — Il Castellano di Vigevano scrive al Duca alcuni particolari sulla decorazione della suddetta camera. Dice: « Bramante, ingegnere di Vostra Eccellenza, è venuto qui e pretende di essere stato incaricato di disegnare diversi pianeti che si trovano sull'orologio della Biblioteca, per ornarne il soffitto (*uno certo celo*) d'una certa camera a Vigevano (GIROLAMO D'ADDA, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia e di Milano*, 1875, I, p. 14; CAFFI, *Giornale la Lombardia*, 87 v, 2 nov.; MONGERI, *Arch. Stor. lomb.*, III, p. 188.

1495, 5 marzo — Il Castellano di Pavia rifiuta ogni autorizzazione, ma il Duca scrive dietro al rapporto che Tristano dia lettere necessarie al riguardo; e la lettera con questa data assegna pieni poteri a Bramante.

1495 — In un poema di Gaspare Visconte, stampato in quest'anno, si legge: ciascuno vede nel tempo presente quale uomo straordinario sia Bramante; sarebbe più agevole contare le stelle del cielo, la sabbia del mare o le anime nel cielo, che dire il numero delle cognizioni di Bramante.

1496, 5 settembre — Il commissario generale dei lavori pubblici, Ambrogio Ferrario, ordina a Bramante un altare racchiudente reliquie. Il segretario del Duca, Jacopo Antiquerrio, nota in quest'occasione che se l'Urbinate fosse stato suo disegnatore, l'ordine di Sua Altezza sarebbe stato rapidamente eseguito.

1496, 14 dicembre — Un ingegnere ducale fa un rilievo e una stima della Canonica di Sant'Ambrogio per m°. Bramante, essendo questi occupato in altri lavori.

1496, 16 dicembre — Bramante manda il marmoraro Gio. Giacomo d'Appiano al Lago Maggiore e altrove per far venire marmo *fino e bastardo*, per una cappella che il Duca vuole erigere in onore di S. Teodoro nella chiesa di S. M. presso San Satiro (Geymüller).

1497 — Data segnata sull'arcone trionfale della facciata di Abbiategrasso.

1497, 16 giugno — Due canonici di Sant'Ambrogio, deputati dal Capitolo alla fabbrica del Chiostro, « a nome anche di Abramante (*sic*) da Urbino, ingegnere ducale », commettono la somministrazione e la lavorazione « di undici colonne di sarizzo coi rispettivi capitelli di marmo nero di Omegna », da porre in opera nella costruzione del portico. Delle undici nuove colonne, tre dovevano essere « laborate ad tronchonos ». Dovevano servire, a modello delle undici nuove, le colonne antiche poste in opera davanti la chiesetta di S. Maria greca (Biscaro, *Le colonne del portico di Bramante nella canonica di Sant'Ambrogio*, 1910).

1497, 6 dicembre — Patente del Duca: « Avendo noi dato la impresa ad Bramante nostro ingegnere de farne in Santo Satyro di questa cita una cappella de Santo Theodoro, esso ha dato carico ad magistro Jacomo de Appiano de provedergli dele prede necessarie ».

1498, 28 agosto — Documento relativo al Monastero di Sant'Ambrogio, del quale il 20 dic. Bramante presenta il modello.

1498, 19 dicembre — Data di lettera della cancelleria ducale, « per far venire serizo e prede vive de Angera per fare la capela de Sancto Theodoro nella chiesa di S. Sattaro, quale la Eccellentia de nostro Ill.mo Signore fa fabbricare ». Si dichiara, « secondo refferisce m.° Bramante ingegnero deputato a questa », che sarebbero « occorse per il trasporto navale octo », e si provvede a che intanto si spediscano « navate quattro per operare l'anno presente ».

1498, 20 dicembre — Si pagano 73 lire a Bramante per un modello in legno del monastero di Sant'Ambrogio (ora Ospedale militare). La prima pietra del grande monumento fu posta dal Duca nel 1498. (La data 20 dicembre 1498 è l'ultima data ufficiale del soggiorno del Bramante a Milano).

1498 — Data nell'interno del soppresso convento di Sant'Ambrogio, ricostruito in quell'anno.

1499 — Dice il VASARI che B., « ...partitosi da Milano, se ne venne a Roma innanzi lo anno santo del MD... ». La data può fissarsi approssimativamente alla fine del '499.

1500, 11 aprile — L'ambasciatore imperiale Matteo Lang posa la prima pietra della chiesa di Santa Maria dell'Anima, alla « deliberazione » della quale, secondo il VASARI, B. avrebbe preso parte.

1500, 17 agosto — Bartolomeo di Francesco d'Antonio da Fiesole, abitante in Roma nella regione di Sant'Eustachio, s'impegna di eseguire, per l'opera del Chiostro della Pace, pilastri e colonne di travertino con basi e capitelli, « secondo la forma del disegno restato in mano de mastro Bramante architectore, le quali sieno laudate et a piacimento de dicto maestro Bramante »... Anzi, « in caso che dicti pilastri et lavoro sieno reducti a satisfacione del dicto maestro Bramante, de donare al dicto maistro Barholomeo de ducati tri in giuso tutto quello indicarà maistro Bramante. Et in fede de tute le cosse predicte è stata facta la presente... in presentia del prefato maistro Bramante, maistro Dominico de Paulo de Roma scalpelino... ».

1501, 18 settembre — Maestro Alberto da Piacenza, architetto del papa, riceve 100 ducati per la fontana di piazza San Pietro (MÜNTZ, *Les architectes de St. Pierre de Rome*). Per questa fonte, e per l'altra nella piazza di S.ta Maria in Trastevere, dice il VASARI che « servì Bramante... per sottoarchitettore di papa Alessandro VI ».

1502 — Data del Tempietto di San Pietro in Montorio.

1503 — Viene eletto papa Giulio II. Sembra, a quanto dice il VASARI, che B. sia entrato subito al servizio del nuovo pontefice, e abbia iniziati i lavori per il cortile del Belvedere.

1504 — Termina il chiostro di S.ta Maria della Pace, commessogli da Oliviero Carafa, cardinale di Napoli, il quale lavoro « gli diede grandissimo nome ».

1505, 30 agosto — Bramante d'Urbino, « ingeniario », riceve 100 fiorini « per manus Michaelis Claudii gubernator urbis » (MÜNTZ, *op. cit.*). È la prima volta che il nome di B. appare sui documenti, ma il lavoro cui il pagamento si riferisce non è indicato.

1505 — Il « Ciborio della Sacra Lanza » in S. Pietro, reliquia ricevuta da Innocenzo VIII dal Sultano Bajazet, è opera del Bramante eseguita in quest'anno.

1506, 6 gennaio — Giulio II scrive al re d'Inghilterra, annunciandogli la riedificazione della basilica vaticana e chiedendogli il suo concorso (MÜNTZ, *op. cit.*).

1506, 6 aprile — Giulio II dà ordine che vengano dati a « magistro Bramanti architecto, familiari nostro... ducatos septem milia et quingentos de carlenis X pro ducato, distribuendos quinque magistris architectis qui dictam fabricam conduxerunt... » (MÜNTZ, *op. cit.*).

1506, 18 aprile — Posa della prima pietra della nuova basilica.

1506 — Data di una medaglia commemorativa, che rappresenta la facciata della nuova chiesa, con due campanili.

1506 — « Andò Bramante ne' servizj di questo pontefice a Bologna, quando l'anno 1506 essa tornò alla Chiesa, e si adoperò in tutta la guerra della Mirandola a molte cose ingegnose e di grandissima importanza » (VASARI).

1506, 29 dicembre — Pagamento a B. e ai suoi compagni per la sua venuta a Bologna, per il soggiorno che vi fece e il suo ritorno a Roma.

1507 — Si cita un documento dell'Archivio Estense di Modena, che dà notizia della dimora del Bramante a Bologna in quest'anno.

1508 — Fornisce disegni per la chiesa di S. M. della Consolazione a Todi (in quest'anno inizia i suoi lavori Nicola da Caprarola nella chiesa che sin dal Cinquecento fu ritenuta di Bramante).

1509, giugno — Giulio II pubblica una bolla che permette alla corporazione degli orefici di erigere una Chiesa dedicata a Sant'Eligio, nella via Giulia (GEYMÜLLER). I lavori di sistemazione di quella via dovevano essere quindi abbastanza avanzati.

1509, 29 luglio — Maestro Alberto da Piacenza è pagato per lavori nel coro e nell'abside di S.ta Maria del Popolo, « facta secondo l'ordine e stima di mastro Bramante » (MÜNTZ, *op. cit.*).

1509 — Giulio II manda B. a Loreto, per consolidare la cupola perico-

lante del Sangallo (A. Ricci, *Storia dell'architettura*), e per divisare con Gian Cristoforo Romano lavori per la Basilica e per la erezione della Santa Casa (A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X, parte I).

1510, 13 dicembre — « Nostro Signor (Giulio II) sta ognor meglio, et parmi si voglia far docto in Dante, che ogni sera si fa legger Dante e dichiarar da Bramante architecto doctissimo ». Dispaccio spedito da Bologna, dalla Curia Pontificia.

1511, 15 giugno — Giulio II visita Loreto. Paride de' Grassi, maestro di cerimonie del pontefice, dice che la visita ha per scopo di vedere i lavori iniziati dal suo architetto, detto Bramante o piuttosto « Rovinante » (Geymuller).

1511 — Poco dopo quest'anno vien terminato il palazzo della Cancelleria, fatto edificare dal cardinale Raffaello Riario. Alcune incorniciature delle finestre del palazzo hanno infatti un'iscrizione in cui il nome del cardinale è accompagnato dal titolo di « Esp. Ostien. »; e alla carica di vescovo d'Ostia il Riario fu elevato nel 1511. Vi dovettero essere delle difficoltà nel condurre a termine questo edificio, iniziato prima del 1498, e B. « trovossi... con altri eccellenti architettori, alla resoluzione di gran parte del palazzo di San Giorgio, e della Chiesa di San Lorenzo in Damaso... » (Vasari).

1513, 19 agosto — « m°. frate Bramante » si occupa dei lavori a' fossi della Magliana (Müntz, *op. cit.*).

1514, 24 marzo — Bramante è atteso a Foligno per dar parere sulla ricostruzione del Duomo, e sul rifacimento della volta d'uno dei bracci della chiesa, ch'era caduta e doveva essere ripristinata dall'architetto Cola di Matteuccio da Caprarola, fabbricatore della *Consolazione* di Todi (Michele Faloci Pulignani, *I priori della Cattedrale di Foligno*, Perugia, 1914). Fu atteso invano. In vece sua fu *procurato*, in Firenze, Baccio d'Agnolo.

1514, 11 aprile — Morte di Bramante [1].

---

[1] Bibliografia speciale sul periodo lombardo di Bramante: Cesariano C., *Commentario al primo libro di Vitruvio*, Como, 1521; Lomazzo G. P., *Trattato della Pittura*, Milano, 1584; Id., *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590; Sabba Castiglione, *Ricordi*, Venezia, 1584; Pungileoni P. L., *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma, 1836; Campori G., *Artisti Estensi*, 1855, p. 96; Calvi G., *Notizie sulla vita dei principali architetti in Milano*, II, 1865; Casati C., *I capi d'arte di Bramante*, Milano, 1870; Mongeri G., *L'arte in Milano*, ivi, 1872; Geymüller H. v., *Die ursprüngl. Entw. für S. Peter in Roma*, Wien-Paris, 1875-80; Vasari, *Le Vite*, Ed. Sansoni, IV, 1879; Courajod L. e Geymüller H. De, *Les estampes attribuées à Bramante*, in *Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1874; Sem-

* * *

Bramante pittore « ebbe un ideale statico, geometrico, che si accenna nel tempo lombardo », pur fra tanta varietà d'espressioni e di ricerche, e si spiega più decisamente quando a Roma si trova sul terreno del classicismo. Il suo ritmo spaziale, già grandioso in Santa Maria delle Grazie, prende a Roma nuova pienezza, e ad un tempo la sua architettura retta da impeccabili leggi geometriche tende verso imponenza di masse, grandiosità di effetti. Nel portare a logica conseguenza lo stile dell'ultimo '400 ne accentua sempre più la solidità. I corpi regolari, le forme geometriche, sono coordinate nell'insieme, come se fossero sopra un'ideale superficie; ma dall'ideale della bellezza assoluta si giunge ai primi sintomi della tendenza pittorica.

PER H., *Bramante*, in *Kunst u. Künstler* del Dohme, Leipzig, 1878; CANTÙ', COTTA, BRAMBILLA, *La chiesa delle Grazie in Milano*, Milano, 1879; BELTRAMI L., *Bramante poeta*, Milano, Colombo e Cordani, 1884; MARI, A., *Della vita e delle opere di B. da Urbino*, Ferrara, 1889; GEYMÜLLER, H. v., *The School of Bramante*, in atti del *Royal Institute of British architects*, London, 1891; SEIDLITZ, WOLD. v., *Bramante in Mailand*, in *Jahrb. der K. preuss. Ksamm.*, 1887, IV; BELTRAMI L., *La chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano*, in *Arch. st. dell'Arte*, 1893; MEYER, GOTTH A., *Oberitalienische Frührenaissance Bauten u. Bildwerke der Lombardia*, II, Berlino, 1900; BELTRAMI L., *Bramante a Milano*, in *Rassegna d'Arte*, 1901, marzo e luglio; PICCINELLI A., *A proposito degli affreschi attribuiti a Bramante*, in *Arte e Storia*, 1902; RICCI C., *Gli affreschi di Bramante* e BELTRAMI L., *La sala dei maestri d'arme*, Milano, 1902; BELTRAMI L., *Bramante e la Ponticella di Ludovico il Moro nel castello di Milano*, 1903; MALAGUZZI VALERI FR., *Per la storia artistica della chiesa di San Satiro*, in *Arch. st. lomb.*, Marzo, 1905; CAROTTI G., *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Hoepli, 1905; BELTRAMI L., *La chiesa di S. Maria delle Grazie*, in *L'Italia monumentale*, 1910; VOGEL J., *Bramante und Raphael*, Lipsia, 1910; REYMOND M., *Bramante*, Paris, Renouard, s. d.; BISCARO G., *Le colonne del portico di Bramante nella Canonica di Sant'Ambrogio*, in *Arch. st. lomb.*, 1910; ID., *Le imbreviature del notaio Bonforte Gira e la chiesa di S. M. di S. Satiro*, in *Arch. st. lomb.*, settembre, 1910; BELTRAMI L., *Bramante a Milano, La cappella di S Teodoro, il monastero di S. Ambrogio*, Milano, 1912; VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, VII, p. 2, Milano, 1913; ID., *Bramante*, in *Nuova Antologia*, 1914, 16 giugno; VERGA G., *Donato Bramante nel IV Centenario della Morte*, Milano, 1914; FRIZZONI GUST., *Bramante e Leonardo da Vinci alla Corte di Ludovico il Moro*, in Nuova Ant., 1915, 16 dicembre; MALAGUZZI VALERI F. R., *Bramante e Leonardo da Vinci*, in *La Corte di Ludovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1915; VENTURI A., *Il luogo di nascita di Bramante e i suoi esordi*, in *L'Arte*, 1918.

Bibliografia speciale sul periodo romano di Bramante: VASARI G., ed. Milanesi, Firenze. 1879, vol. IV, pp. 145-168; COSTAGUTI G. B., *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano, opera di Bramante, Lazzari, Michelangelo... ecc.*, Roma, 1684; FONTANA C. C., *Il Tempio Vaticano e la sua origine*, Roma, 1694; GUATTANI G. A., *Memorie enciclopediche romane*, III, Roma, 1908; FEA C., *Notizie intorno a R. Sanzio, Bramante, Lazzari, ecc. come architetti di San Pietro*, Roma, 1822; MILIZIA F., *Roma nelle belle arti del disegno*, cap. IV, *Architettura di Roma moderna*, in *Opere*, vol. I,

Le prime opere in Roma, non esenti da reminiscenze lombarde, sono, secondo il Giovannoni, il campanile di S. Maria dell'Anima, eretto poco dopo l'entrata a Roma di Bramante (figg. 47-48); il Chiostro della Pace, prossimo a quello costruito per il Cardinal Caraffa; la Fontana, già sulla piazza di S. Pietro, ove rimase sino a che il Seicento la trasformò interamente. Se ne vede un disegno agli Uffizi (fig. 49): la fontana constava di una gran vasca a piano terra; a mezzo di essa ne sorgeva un'altra, di altezza uguale alla distanza della sua conca dal margine della vasca inferiore. Sopra un dado mediano di questa seconda vasca, s'innalzava un piedistallo scanalato, stretto da anella di foglie, che portava una terza vasca, come la seconda a becco, e su di essa l'alto bocciolo della fonte con fauni

---

Bologna 1926; PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma, 1836; GEYMÜLLER A. DE, *Notizien über die Entwürfe zu St. Peter in Roma*, Karlsruhe, 1868; ID., *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome*, Parigi, 1875; JOVANOVITS, *Forschungen über den Bau der Peterskirche*, Wien, 1877; ID., *Zu den Streifragen in der Baugeschichte der Peterskirche*, Wien, 1878; DURAND-CLAYE, *Etude sur la stabilité de la coupole projeté par B. pour la Basilique de St. Pierre*, Paris, 1879; MUNTZ E., *Les architectes de St. Pierre de Rome, d'après des nouveaux documents*, in *Gazette des B. A.*, 1879, I, p. 353; II, p. 506; ID., *Les maisons de Raphäel à Rome*, in *Gazette des B. A.*, 1880, I, pp. 353-358; LETAROUILLY et SIMIL, *Le Vatican et la Basilique de St. Pierre*, Paris, 1882; ROSSI A., *La casa e lo stemma di Raffaello. Nuovi documenti*, in *Arch. St. dell'Arte*, I, 1888; GNOLI D., *Il Palazzo della Cancelleria e altri palazzi di Roma attribuiti a B.*, in *Arch. St. dell'Arte*, V, 1892; ID., *Bramante in Roma*, in *Rivista d'Italia*, I, 1898; GEYMÜLLER E. DE., *Alcune osservazioni sopra recenti studi su B. e Michelangelo*, in *Rass. d'Arte*, I, 1901; MALAGUZZI VALERI F., *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 1902; BELTRAMI L., *B. e la sistemazione del Tevere*, in *Nuova Antologia*, 1904; GIANNUIZZI P., *B. da Monte Asdrualdo e i lavori per Loreto approvati e ideati da lui*, in *Nuova Rivista Misena*, 1907; VOGEL J., *B. und Raffael ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom*; REYMOND M., *B. et l'architecture italienne au XVI siècle*, Paris; DAMI L., *La mostra dei disegni di B. agli Uffizi*, in *Rassegna d'arte antica e moderna*, I, 1914; GNOLI D., *Il palazzo di Giustizia di B.*, in *Nuova Antologia*, 1914; GIOVANNONI G., *Il palazzo dei Tribunali di B. in un disegno di fra Giocondo*, in *Bollettino d'Arte*, VIII, 1914; SALMI L., *La mostra dei disegni di B., agli Uffizî*, in *Rassegna bibliografica*, XVII, 1914; PERUGINI G. L., *Nuovi documenti su B.*, in *Rassegna bibliografica*, XVII, 1914; RICCI C., *Il chiostro della Pace, documenti bramanteschi*, in *Nuova Antologia*, Roma, 1915; FREY D., *Bramantes St. Peter Entwurf, und seine Apokryphen*, Wien, 1915; GIOVANNONI G., *Tra la cupola di B. e quella di Michelangelo*, in *Archivio Storico*, 1921-22; ID., *Opere sconoscinte di B.*, in *Nuova Antologia*, 1923; MALAGUZZI VALERI F., *Bramante*, Roma, 1924; LAVAGNINO E., *Il Palazzo della Cancelleria e la Chiesa di S. Lorenzo in Damaso*, Roma, 1925; ROMER H., *Die Peters-Kuppel Bramante*, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1928-1929; ARGAN G. C., *Il problema del Bramante*, in *Rassegna Marchigiana*, 1934; HEYDENREICH L. H., *Zur Genesis des St. Peters Plans von Bramante*, in *Forschungen und Fortschritte*, 1934; MUNOZ A., *Romanità di Bramante e di Raffaello*, in *Capitolium*, 1934; FIOCCO G., *Il primo Bramante*, in *Critica d'Arte*, 1936; GRIFONI R., *Bramante e i palazzi della Cancelleria e Giraud*, in *Roma*, 1931; LORENZETTI C., *Lo stato attuale degli studî su Bramante*, in *Rass. Marchigiana*, 1934; HUELSEN C., *Bramante und Palestrina*, in *H. Egger Festschriften*, 1933

Fig. 47 — Roma, Santa Maria dell'Anima. Bramante (attribuito a): Campanile della Chiesa. (Fot. Anderson).

Fig. 48 — Roma, Santa Maria dell'Anima. Bramante (attribuito a): Campanile della Chiesa (Fot. Sansaini).

sulle sporgenze, col groppo finale a triplice figura come nella gran fonte di Perugia [1]. Nel campanile, scrive il Giovannoni, la cella campanaria ha bifore alla lombarda con colonne d'ordine ionico, ed è sovrapposta da un pinnacolo squamoso, alla maniera urbinate; l'impronta di Bramante appare « chiara nel sottile e svelto campanile che, secondo i dati dello Schmidlin, sembra costruito poco dopo il 1500, cioè nel tempo tra il 1501 (*veramente dal 1500, secondo i documenti*) e il 1504, in cui Bramante era per il cardinal Caraffa occupato nei lavori del chiostro della Pace ivi prossimo. Il motivo del corretto e severo ordine ionico puramente classico che inquadra la lunga finestra bifora, di reminiscenza lombarda e più specialmente pavese, manifesta, quanto il chiostro della Pace, il periodo di transizione dell'arte bramantesca verso i nuovi concetti e verso il sentimento antico. Sovrasta l'acuto pinnacolo analogo in tutto agli esempi urbinati del campanile di S. Francesco e delle torri del palazzo ducale ». Veramente le forme piatte dell'architettura, il timpano a base della guglia goticizzante, e la lavorazione stessa, insolita tra noi, delle squame del pinnacolo, ci fa pensare che Bramante sia stato estraneo alla costruzione del campanile. Né si può dire col Giovannoni che « sulla base dell'informazione vasariana gli si possa attribuire con grande attendibilità », dicendo il Vasari: « Trovossi (*Bramante*) al consiglio dello accrescimento di San Jacopo degli Spagnuoli in Navona, e parimente alla deliberazione *di Santa Maria de anima*, fatta condurre poi da uno architetto todesco » [2].

Anche il chiostro di S. Maria della Pace richiama le forme lombarde: la prima opera eseguita in Roma dal Bramante non poteva essere del tutto staccata o già lontana dalle forme architettoniche suscitate da Bramante stesso in Lombardia.

Il chiostro di S. Maria della Pace (figg. 50-56) fu ordinato a Bramante dal cardinale napoletano Oliviero Caraffa: « essendo venuto voglia », scrisse il Vasari, « al cardinal detto di far rifare a' frati della Pace il chiostro di travertino, ebbe (*Bramante*) il carico di questo

[1] Nel disegno di Aristotile da San Gallo, a destra del piede della seconda vasca, si vede il piede stesso in altra forma decorativa, il che può far pensare che Aristotele ricavasse il suo schizzo, non dal vero, ma da altro disegno.

[2] L'ambasciatore imperiale Mathieu Lang pose la prima pietra alla chiesa il giorno 11 aprile 1500.

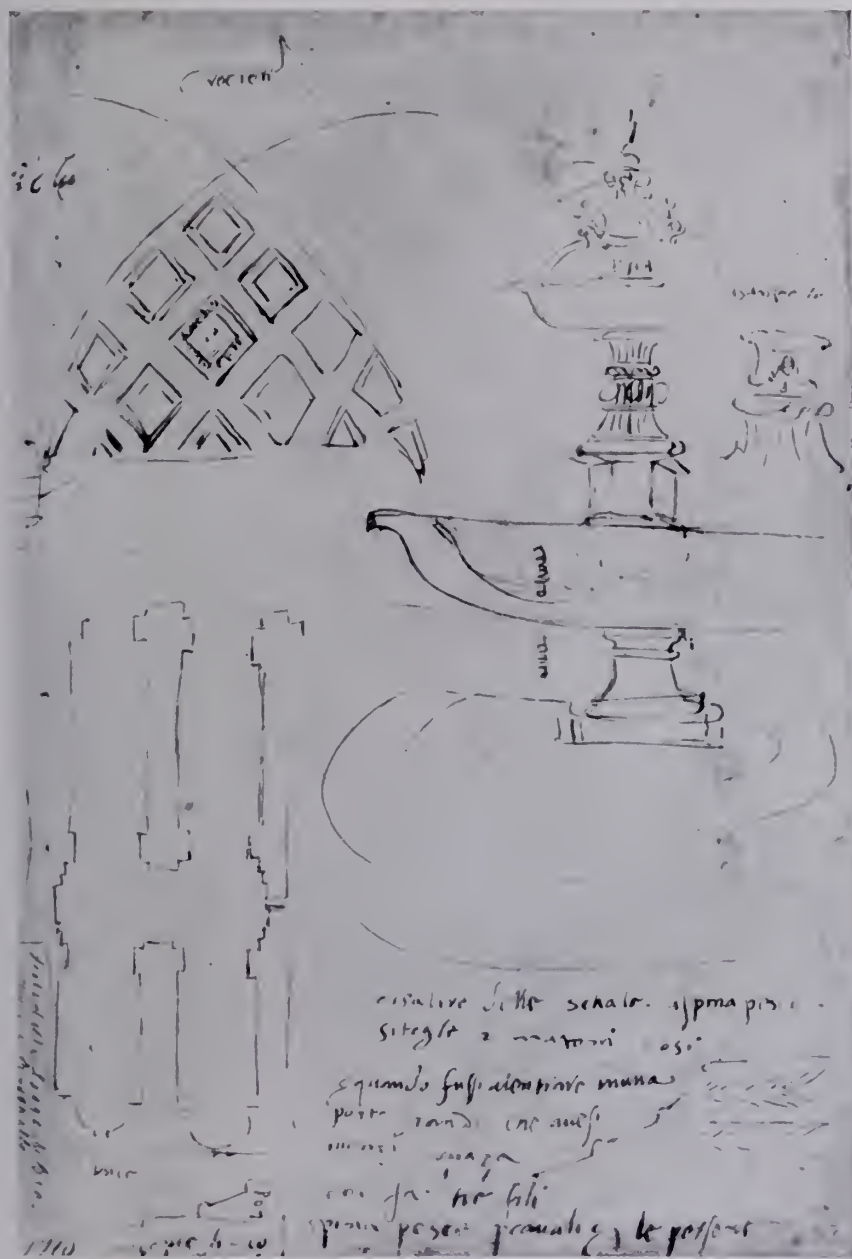



Fig. 49 — Firenze, Gabinetto delle Stampe e dei disegni nella Galleria degli Uffizî. Aristotile da San Gallo: disegno della fontana di Bramante «a Santo Pietro». (Fot. Soprintendenza all'arte in Toscana).

chiostro. Per il che desiderando di acquistare e di gratuirsi quel cardinale, si messe all'opera con ogni industria e diligenzia, e prestamente e perfettamente la condusse a fine. Ed ancora che egli non fosse di tutta bellezza, gli diede grandissimo nome, per non essere in Roma molti che attendessero all'architettura con tanto amore, studio e

Fig. 50 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: Chiostro.
(Fot. L. U. C. E.).

prestezza quanto Bramante ». Il Vasari non spiega perché il chiostro non gli sembrasse « di tutta bellezza »; ma può supporsi che l'essere impostate colonne *in falso* nella loggia superiore abbia spiaciuto al biografo aretino. Il metodo era già stato usato da Bramante nella sagrestia di San Satiro, ma i parapetti con transenne traforate dell'ordine superiore, l'ornata trabeazione sottostante, avevano staccato l'effetto della loggia superiore da quello dell'inferiore, incavata da nicchie col catino a conchiglia, o da pareti con lunette adorne di cerchi bramanteschi. Al basso tutto chiuso, massiccio, si contrappone

Fig. 51 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: particolare del chiostro suddetto.
(Fot. Alinari).

il respiro dell'alto come da aperte finestre. Non si sente il peso, il carico che grava al sommo delle arcate inferiori. Così nei cortili di Sant'Ambrogio, tanto nel primo d'ordine ionico, quanto nel secondo

d'ordine dorico, il loggiato superiore è poco alto, mentre l'inferiore è altissimo, e tra arcata e arcata, tra pilastro e pilastro, si stendon pareti, s'apron finestre, non lasciando avvertire che vi è un pilastro mediano in falso, tanto più che il pilastrino mediano forma coi pilastri laterali una bifora. Anche nei due chiostri la massa del loggiato, bassa al paragone del portico sottostante, disgiunge l'archi-

Fig. 52 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: particolare del chiostro suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

tettura superiore dall'inferiore. Vi è anche uno schizzo (v. vol. 2° del Richter di Leonardo), in cui non si sente gravare la colonnina delle bifore sul vertice dell'arco inferiore, prima per le larghe cornici che separano i due piani, poi perchè le colonnine superiori, ridotte alla metà delle inferiori, non lasciano avvertire il proprio pondo. Al chiostro di Santa Maria della Pace mancano le forme isolanti che abbiamo già notato, e le corrispondenze di misura date da Leonardo nel suo disegno, così che in quell'affittirsi di pilastri e colonne del-

Fig. 53 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: particolare del chiostro suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 54 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: particolare del chiostro suddetto
(Fot. L. U. C. E.).

l'ordine superiore sembra suoni la critica del Vasari non essere il chiostro di tutta bellezza.

Nell'ordine inferiore salde sono le arcate poggiate su pilastrini, rafforzati nel mezzo da una lesena che s'appoggia a un piedistallo e sale a reggere la trabeazione, nel cui fregio corre scandita la scritta: OLIVERIVS CARAPHA EPS HOSTIENS. ecc. Agli angoli i pilastri s'incontrano, ma nella loro intersezione corre un filo, il segno delle lesene, che in alto incrociano i pezzi delle volute ioniche del capitello e connettono in basso le cornici dei loro piedistalli. Quei frammentini di lesene incastrati tra i due pilastri che s'incontrano sembrano un ripiego, come un ricordo della troncatura di una parola. Sopra la trabeazione, corre un parapetto su cui s'innalzano i pilastri mistilinei e le colonne a perpendicolo sulla chiave delle arcate sottostanti. Si sente che i pilastri son grevi e che le colonne cadono come bisettrici a forare la muratura. Par che Roma, con le sue architetture salde, massicce, possenti, dia al Bramante quasi una smania d'ingrossar le forme, di arrobustirle, d'animarle di nuova forza, anche a costo di perdere dell'eleganza che aveva portato di Lombardia. Del resto, l'intaglio un po' grosso del travertino per mastro Bartolomeo di Francesco d'Antonio da Fiesole concorse a togliere al lavoro qualche finezza e sottigliezza alle sagome.

Ma il sentimento della elasticità si va affermando nell'architetto « solitario cogitativo », ed ecco che egli costruisce come al tornio il tempietto di San Pietro in Montorio (figg. 57-62), formando combinazioni di moli sovrapposte, di cerchi entro cerchi. Sopra alcuni gradi circolari gira una base da cui s'innalzan colonne a uguale distanza l'una dall'altra, circondanti il sacrario, tutto listato da pilastri sottili, tra i quali s'incavan nicchie e s'apron porte e finestre. Non sfuggì al Milizia che la porta taglia due pilastri; e questo non è un guaio, essendo i pilastri l'eco della cerchia di colonne, sottili, senza piede o con un semplice listello. Sulle colonne s'imposta la trabeazione classica a metope e triglifi, e su di essa s'aggira una balaustrata, a cinque balaustre per ogni due sottostanti colonne, senza interruzioni di piedistallini, libere, come in giro di danza. La parte superiore del tempietto, coi pilastrini tra finestre e nicchie, forma il tamburo cui s'imposta la cupola. Il tempietto che il Perugino nella

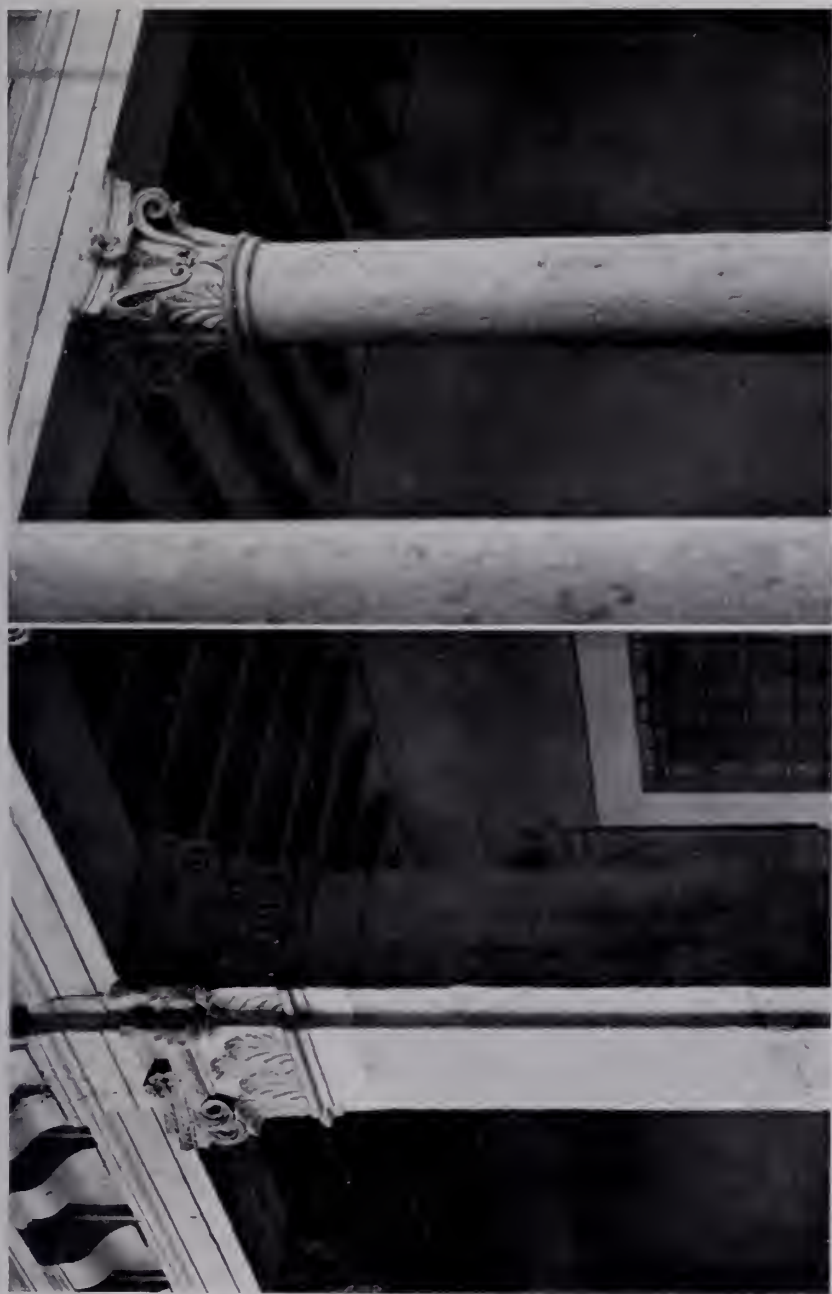



Fig. 55 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: particolare del chiostro suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 56 — Roma, S. Maria della Pace.
Bramante: particolare del chiostro suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 57 — Roma, S. Pietro in Montorio.
Bramante: *Tempietto.*
(Fot. L. U. C. E.).

cappella Sistina e Raffaello nello Sposalizio di Brera misero al fondo delle loro composizioni, qui trova la sua realtà plastica nello spazio. Le anella concentriche dei gradi si prolungano sul pavimento, così che l'edificio sembra spuntare dalla sua base raggiata. Le penombre

Fig. 58 — Roma, S. Pietro in Montorio.
Bramante: particolare del Tempietto suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

delle nicchie, alternandosi con l'ombra delle finestre e della porta tagliate dal bianco dello zoccolo, creano dolci ritmati effetti, che si ripetono nel tamburo, ove nicchie curve e rettangolari hanno dolcezze di scuri sotto le curve e le zone anulari chiaroscurate della

Fig. 59 — Roma, S. Pietro in Montorio.
Bramante: particolare del Tempietto suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

cupola [1]. Mentre dirigeva il chiostro di Santa Maria della Pace, il Bramante compiva quest'opera, dove la predilezione per gli edifici

[1] Il coronamento della cupola fu fatto tardi. Disegni ricavati dal tempietto lo hanno differente. In uno del principio del secolo XVI, conservato agli Uffizî, il coronamento prende forma alta, svelta di candelabro.

Fig. 60 — Roma, S. Pietro in Montorio.
Bramante: particolare del Tempietto suddetto.
(Fot. L. U. C. E.).

a pianta concentrica ottiene un saggio piccolo per le proporzioni, grande per la chiarezza cristallina del ritmo. « In opera », scrisse il Serlio, « per le aperture delle finestre e dei nicchi che vi sono onde la vista si viene a dilatare, tale altezza (*del tempio*) non offende, anzi

Fig. 61 — Roma, S. Pietro in Montorio. Bramante: interno del tempietto suddetto (Fot. del Min. dell'E. N.).

per le duplicate cornici, le quali girano intorno, che rubano assai dell'altezza, il tempio si mostra assai più basso ai riguardanti ch'egli non è in altezza ». Così il Serlio, nota l'Argan, « afferma la legittimità

artistica dell'illusione spaziale, raggiunta attraverso il valore atmosferico delle finestre e delle nicchie o il suggerimento lineare delle « duplicate cornici ». L'illusione spaziale del Bramante non è dunque,

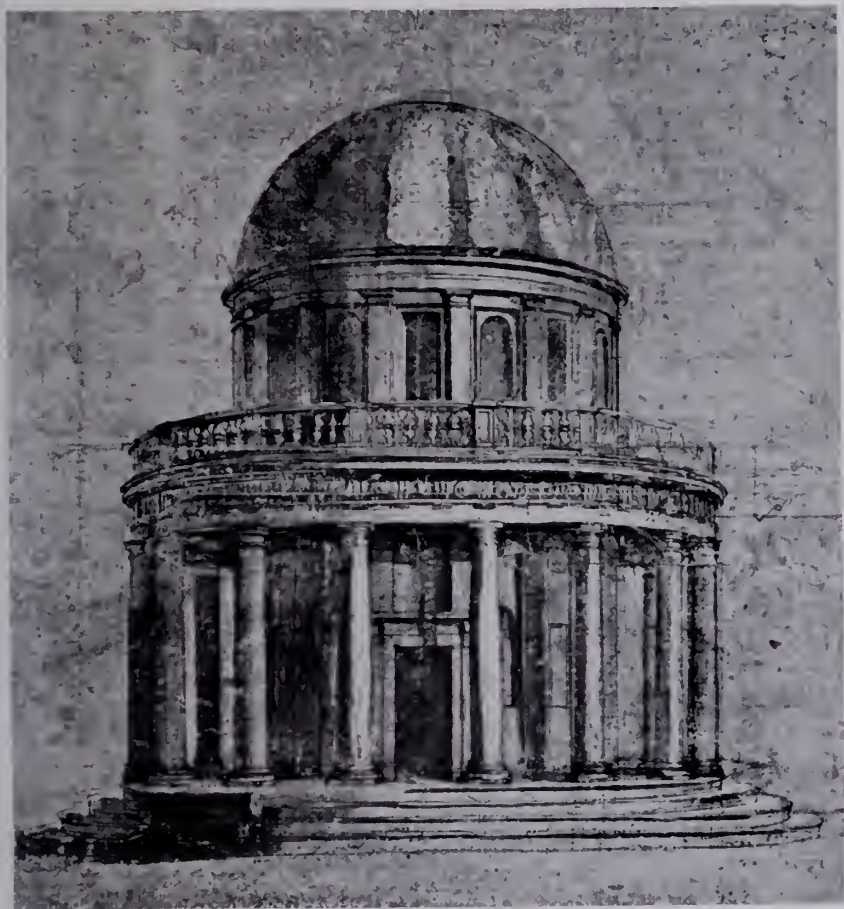



Fig. 62 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Bramante: disegno per il tempietto.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

come quella barocca, un'evasione fantastica dalla razionalità prospettica, ma è un tentativo di adeguarsi pittoricamente alla maggior corposità spaziale, alla più determinata struttura di masse propria del gusto classico ». Bramante dunque porta il gusto pittorico anche nell'applicazione di forme classiche, facendovi ondeggiar l'atmo-

sfera. Egli fa che alle colonne in giro risponda l'eco delle lesene sulla parete del tempietto, ottenendo collegamento dell'effetto nello spazio, come se le parti delle architetture si completassero stampandosi, imprimendosi, proiettandosi all'intorno. Sulla trabeazione scura a metope e triglifii fa girare la balaustrata senza divisione per acroterî [1], così che il giro tondo delle balaustre è più agile e continuo e la doppia zona dell'incorniciatura rialza la cupola, le dà slancio maggiore. Anche nell'interno le nicchie rettangolari e le altre curve sovrapposte mostrano come alla scura profondità delle prime egli opponesse le penombre nel cavo delle seconde, per innalzarle e arieggiarle. Il Bramante, provandosi col tempietto a dar corpo alle sue investigazioni classiche in Roma, e pur scrollando dalle sue spalle la tradizione architettonica lombarda, che aveva portato con sé, sentì come in quelle forme potesse spirar nuova vita.

Nel 1503, mentre compiva il Chiostro di S. M. della Pace e il Tempietto, probabilmente si assunse la continuazione del palazzo che il Cardinale Raffaele Riario aveva già iniziato, tra il 1489 e il 1495, valendosi dell'opera di Andrea Bregno, come ha supposto il Lavagnino, per riprenderlo poi nel 1503, quando Giulio II salì al trono papale.

L'Aretino, in una sua lettera e nel *Ragionamento della Corte* narra che il Riario fabbricò il palazzo con i denari vinti a Franceschetto Cibo in gioco; e l'Infessura soggiunge che il Pontefice Innocenzo VIII nel 1489 chiese conto del denaro al Riario, il quale rispose d'averlo speso « in ligneis et cementis et mercedibus fabrorum eo quod strubeat eius palatium in platea Sancti Laurentii in Damaso ».

Nel 1489 ebbe dunque principio la costruzione, e nel 1495, compiuta parte della fronte dell'edificio, vi fu, nel fregio della trabeazione al primo piano, apposta la scritta:

Raphael Riarius Savonensis Sancti Georgi
Diaconus Cardinalis Sanctae Romanae Ecclesiae
Camerarius a Syxto IIII Pontifice Maximo honoribus
ac fortunis honestatus templum divo Laurentio
Martiri dicatum et aedis a fundamentis sua
impensa fecit. MCCCCLXXXXV Alexandro VI P. M.

[1] In un disegno edito dal GEYMÜLLER, qui riprodotto, si vede la divisione di acroteri, poi praticamente soppressi (fig. 62). La severità del disegno scema nella opera, più aperta, più ariosa, più leggiera.

Fig. 63 — Roma, Palazzo della Cancelleria. Andrea da Montecavallo: *Facciata del Palazzo.* (Fot. Alinari).

I lavori continuarono fino al 1499, quando il Riario pensò di andarsene da Roma, non sentendosi sicuro nel suo palazzo per i dissapori sorti tra lui e Cesare Borgia. Tornò nel 1509, e furon ripresi i lavori

Fig. 64 — Roma, Palazzo della Cancelleria. Andrea da Montecavallo: *Facciata del palazzo.*
(Fot. Anderson).

Fig. 65 — Roma, Palazzo della Cancelleria.
Andrea da Montecavallo: particolare d'un angolo del palazzo.
(Fot. Alinari).

con grande lentezza, così che, lungo il corso Vittorio Emanuele, le finestre portano il nome di Raffaele Riario col titolo di *Eps. Ostiens.*, ottenuto soltanto nel 1511. Il Vasari nomina come esecutore Antonio

Fig. 66 — Roma, Palazzo della Cancelleria. Andrea da Montecavallo: Finestra e balcone. (Fot. Alinari).

Montecavallo, o forse Andrea Bregno da Osteno († 1506), detto anche Andrea da Montecavallo, ma aggiunge che «trovossi Bramante con altri eccellenti architetti alla resolutione di gran parte del palazzo di San Giorgio e della chiesa». Convien dunque ritenere che, alla ripresa dei lavori, Bramante consigliasse, *risolvesse* le difficoltà per

Fig. 67 — Roma, Palazzo della Cancelleria. Andrea da Montecavallo: particolare del centro della facciata. (Fot. Alinari).

proseguire il palazzo, ove le forme preesistenti trovarono nuova raffinatezza, perfezione assodata.

L'opera di Bramante si svolge principalmente nel cortile, ove son lauranesche reminiscenze. Nella parte dovuta al Bregno (figg. 63-67),

si vede come lo scultore di Osteno nelle candelabre dei pilastrini che fiancheggian le finestre faccia avvoltolar nastri, congiunga cornucopi, appenda ciocche di frutta, e interrompa la caduta dei nastrini a spira con scudetti, elmi, turcassi ed archi, e chiuda con mascherette l'ornato nel lungo incasso dei pilastri. Le rose dei Riario s'irradian nei clipei dei pennacchi, s'appuntan nelle cornici, nei fregi; e le cornici son listate da ovoli, sottolineate da perline. All'ornatista, allo scalpellatore che arricchisce le superfici, succede il maestro sintetico, con le polite membrature: Bramante. A lui si deve la continuazione dell'edificio verso mezzogiorno, e anche l'ordine superiore all'esterno di esso, così corrispondente all'ordine più alto del cortile. Il portico inferiore, con le pareti fonde (figg. 68-70), per la sua scurità mette in evidenza il loggiato superiore chiaro ed aereo; le colonne inferiori, maggiori d'un quarto circa delle soprastanti, hanno un getto d'arcata che più in alto diminuisce, e s'acqueta. E su dalle colonne, su dalla seconda trabeazione, s'innalzano pilastri che vanno a reggere il cornicione. È un degradare verso l'alto degli elementi dei loggiati, anche dell'altezza del parapetto, che in alto è murato a limite dei rettangoli delle finestre. Sopra queste, s'innalzano, a toccare il cornicione, piccole aperture centinate corrispondenti all'asse mediano delle finestre inferiori. Par che il cortile urbinate di Luciano Laurana abbia trovato sviluppo in altre forme pure, nitenti, più ampie e romane, di una romanità nuova, ariosa, tutta equilibri e armonie. Negli angoli, i loggiati, invece che di colonne, son di pilastri commisti, stretti nel mezzo da una cintura cui forman borchia le rosette dei Riario, mentre in alto s'incontrano, s'interrompono, si fondono spezzate le facce di due lesene. È tutto un movimento concorde di linee, di curve, di piani; sotto i parapetti, sporgon le basi delle colonne e dei pilastri: tutto conserva la sua entità tra quella festonatura d'arcate, tra quello sminuir d'ombre verso l'alto. Bramante, continuatore dell'opera dello scultore Andrea Bregno, che probabilmente aveva tratto i propri moduli di finestre da Francesco di Giorgio Martini, e questi a sua volta dal classico (di cui si ha un esempio [fig. 71] a Verona nella porta dei Borsari), mantenne quel modulo con l'arco a tutto sesto impostato su due pilastrini, ma ne diminuì la lunghezza, e nell'insieme tutto ridusse a una misura di rapporti armonici così corrispondente, così intonata, da rammentarci la pura fonte architettonica del cor-

Fig. 68 — Roma, Palazzo della Cancelleria. Bramante: Cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 69 – Roma, Palazzo della Cancelleria. Bramante: altra veduta dei loggiati del Cortile. (Fot. Alinari).

tile del palazzo urbinate di Luciano Laurana. Tutto questo non è anticlassico, come parve ad alcuno, ma è classico al modo italiano, secondo lo spirito del Rinascimento, che il classicismo non imita, bensì riverbera. Sul terreno classico, in Roma madre, gli elementi antichi si trasfigurano; prendono nuova giovinezza, pura e luminosa

Fig. 70 — Roma, Palazzo della Cancelleria. Bramante: particolare dei loggiati del cortile. (Fot. Anderson).

beltà. E l'architettura toscana, che a Roma aveva trionfato nel Quattrocento con Bernardo Rossellino, imitatore di Leon Battista Alberti, con Francesco di Giorgio Martini, richiesto da Giovanni

della Rovere, prefetto di Roma, alla repubblica di Siena, come da Virginio Orsini nel 1490, e con Baccio Pontelli, seguace di Francesco di Giorgio, vien mantenuta, e potrebbe dirsi, accarezzata, da Bramante, che ebbe a principio, così per il tiburio del Duomo milanese,

Fig. 71 — Verona, Porta dei Borsari. Antica architettura (Fot. Anderson).

come per il palazzo del Cardinal Riario, « conformità con il resto dell'edificio ».

Un cortile che richiama l'altro della Cancelleria, e ne è, anzi, una studiata imitazione, è quello di palazzo Doria a Roma, sul Corso (figg. 72-74). Dietro la facciata settecentesca non s'immagina un cortile bramantesco, che, pur tuttavia, tra gli evidenti riflessi di quello dei Riario, non sale al disopra di un'imitazione attenta,

diligente, meccanica; il loggiato inferiore, massiccio, greve, non ha giusto rapporto col superiore, oggi chiuso, ma che ancora ci mostra sottili e lunghe colonne, alti e stretti pennacchi. La musicalità del cortile della Cancelleria qui non suona, benchè tutto sia curato: la zona di pavimenti su cui s'impostano le colonne è a bianchi quadri-

Fig. 72 — Roma, Palazzo Doria. Da Bramante: Loggiato del cortile. (Fot. Alinari).

lobi su fondo nero, sottolineati da una gran fascia bianca; alle rose dei Riario, sono sostituiti, nei collarini dei capitelli e nei triangoli mistilinei che forman le arcate, dischi col giglio.

In tanta cura, si sente l'imitazione; basti dir che l'imitatore, non sentendo la necessità di dar forza agli angoli, di rassodarli con pilastri serrati da cinghioni come nella Cancelleria, ha lasciato ad essi una semplice colonna, e si è limitato a mascherarne la debolezza con una nota di colore oscuro [1].

[1] Cortile fatto per il cardinal Santoro, a cui Giulio II chiese il palazzo per il nipote Francesco Maria duca d'Urbino, l'anno 1509. Passò poi a Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII. Per le nozze di Olimpia Aldobrandini con Camillo

Fig. 73 — Roma, Palazzo Doria. Da Bramante: Loggiato del cortile.
(Fot. del Min. dell'E. N.).

Pamphily divenne proprietà di quest'ultimo, che nel 1690 fece eseguir la facciata dal Valvassori. L'attribuzione a Bramante fu proposta dal Le Tarouilly.

Fig. 74 — Roma, Palazzo Doria.
Da Bramante: veduta del cortile.
(Fot. del Min. dell'E. N.).

Un altro cortile, che ha riscontro evidente con quello della Cancelleria, è il cortile del Palazzo del Sant'Uffizio (figg. 75-76), come ha avvertito il Giovannoni [1]. Il loggiato inferiore ricorda l'altro del chiostro di Santa Maria della Pace, il mediano quello della Cancel-

Fig. 75 — Roma, Palazzo del Sant'Uffizio.
Da Bramante: cortile del Palazzo.
(Fot. del Min. dell'E. N.).

leria, di cui è più slanciato; il terzo piano, con finestre fra pilastri, trova rispondenza nella Cancelleria: tutto è però, nei loggiati del palazzo del Sant'Uffizio e nella costruzione superiore, più semplice; le cornici son tirate più nettamente; ogni elemento decorativo è più nitido.

---

[1] Nella *Nuova Antologia*, 16 dicembre 1923, egli scrisse: « È forse allora, di conseguenza, si potrebbe attribuire a Bramante la paternità di quell'altra magnifica composizione così affine a quella dell'interno della Cancelleria, che è il cortile del Palazzo del Sant'Uffizio, il cui lato di fondo fu costruito ai primi del Cinquecento, ed era il palazzo del Card. Pucci. Ma non voglio abbandonarmi ad affermazioni induttive non controllate da più ordini di prove, non perdermi nel facile giuoco delle brillanti disquisizioni, delle ipotesi subordinate e di secondo grado che troppo spesso perdono ogni contatto con la realtà ».

Fig. 76 — Roma, Palazzo del Sant'Uffizio.
Da Bramante: cortile del Palazzo.
(Fot. del Min. dell'E. N.).

Vicina alla Cancelleria, anzi chiusa nel suo perimetro, è la chiesa di San Lorenzo in Damaso [1], antica basilica dal Cardinal Riario, rifatta, cambiata per forma e orientamento, allorchè questi costruì il suo gran palazzo. Conviene astrarre da tutte le decorazioni cinquecentesche e secentesche, come dai restauri dell'Ottocento, per ricostruire idealmente l'interno (fig. 77), l'architettura bramantesca, tanto ammirata dal Burckhardt [2]. Le Tarouilly, il quale crede tutta la chiesa opera bramantesca, pubblica un disegno della porta (fig. 78), che dice aver ricavato da un foglio manoscritto, e che sarebbe la forma voluta da Bramante [3].

Un'altr'opera bramantesca è l'abside di S. Maria del Popolo, eseguita nei primi anni del pontificato di Giulio II (fig. 79), nel tempo in cui furono collocati da Andrea Sansovino, nel coro della chiesa, sotto le finestre in due addentramenti a nicchia, di debole incavatura, i mausolei dei cardinali Ascanio Sforza e Gerolamo Basso, distese dal Pinturicchio sulla volta le Sibille, e da Guglielmo di Marcillac adorne di vivide figurazioni le vetrate, le finestre alla Palladio (figura 80). Il Bramante prolungò il coro, separò con un'arcata la parte di esso così adorna dalla parte più inoltrata, e, cinta di lacunari la volta, incavò una nicchia nel fondo, facendo cader raggi nel catino, cerchiandola, nimbandola di archeggiature a gradi, variate di luci, fiancheggiandola da pilastri, che s'allineano a regger la trabeazione incurvata sotto il catino a fitte righe. I pilastri, che s'incassan nell'angolo, sono variati di luci e d'ombre; una riga scura segna la tensione più forte della trabeazione; le costole della raggiera del catino s'illuminano a destra verso il sommo, mentre da un aperto lacunare entra il giorno. Così l'abside di Santa Maria del Popolo sembra raccogliere le voci del coro, esaltarle nella luce.

---

[1] La decorazione del soffitto e delle pareti fu eseguita per ordine dal Cardinale Alessandro Farnese prima del 1577, anno in cui la chiesa venne riconsacrata. Nel 1645 si decorò di marmi la tribuna (con disegni, secondo il Fea, di Gian Lorenzo Bernini). La confessione sotterranea fu consacrata nel 1737. Il Valadier, nel 1820, restaurò la basilica, rimediando ai danni prodotti dall'abbandono e dalla destinazione avuta sotto il dominio francese

[2] Il VASARI dice che a Bramante si deve la « resolutione di gran parte del Palazzo del Cardinal di San Giorgio e della Chiesa di San Lorenzo in Damaso ». Nel BALDINUCCI, la giunta di GIUSEPPE PIACENZA, che narra la vita e le opere di Bramante, gli attribuisce la chiesa di S. Lorenzo. Così il PUNGILEONI

[3] Il disegno riprodotto dal LE TAROUILLY come opera del Bramante esiste, secondo il GEYMÜLLER, agli Uffizî; ma ivi non è.

Fig. 77 — Roma, San Lorenzo in Damaso. Veduta dell'interno.
(Fot. del Min. dell'E. N.).

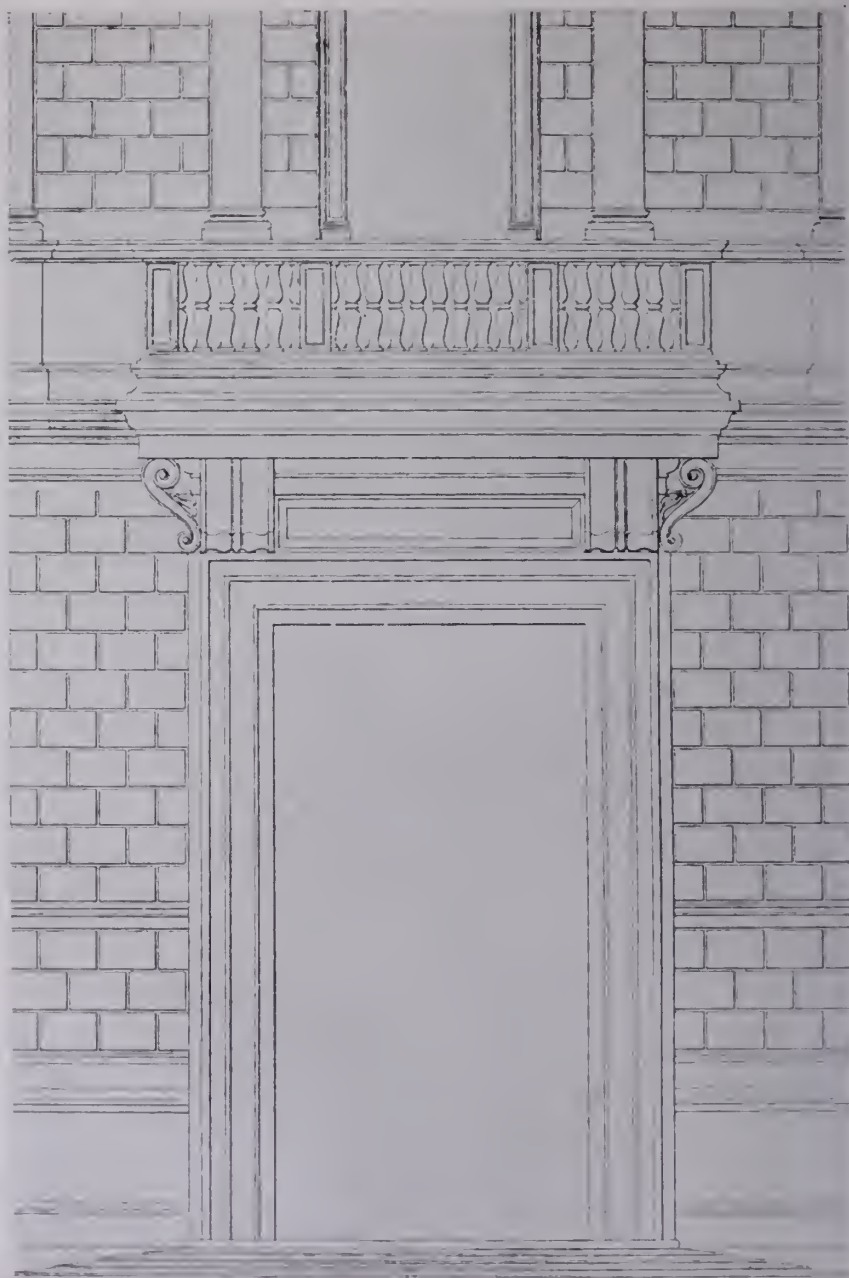



Fig. 78 — Roma, S. Lorenzo in Damaso. Bramante (?): Disegno della porta. (Dal Le Tarouilly).

Fig. 79 — S. Maria del Popolo. Bramante: Abside.
(Fot. del Min. dell'E. N.).

Il palazzetto cubico (fig. 81), che fu costruito per Giovan Pietro Tursi, novarese, scriba papale, sembra ricavato dalla Cancelleria, ed è attribuito a Bramante. Tutte le forme del cortile di palazzo Riario riappaiono minuscole in questo dado. Il pian terreno aperto, sul davanti, a grandi porte centinate, ha un piano superiore basso, con

Fig. 80 — Roma, S. Maria del Popolo.
Bramante: Veduta del Coro, con le finestre del Marcillac, la volta del Pinturicchio, le pareti coi mausolei di Andrea Sansovino.
(R. Gabinetto Fotografico Nazionale).

Fig. 81 — Roma, Via del Governo Vecchio. Bramante: Palazzetto Tursi.
(Fot. Alinari).

finestre centinate brevi, divise tra loro da lesene, in cui pochi solchi segnan le linee delle basi, come quelle dei capitelli e della cintura mediana. Tutto è piccolo, timido, sommesso, appena accennato; ma, sopra questa parte della casa, quale basamento, s'innalza il secondo

Fig. 82 — Roma, Piazza della Minerva. Da Bramante: Locanda del Sole.

Fig. 83 — Roma, Piazza Scossacavalli. Bramante: Facciata del palazzo già del Card. di Corneto.
(Fot. Alinari).

piano, con finestre imitate dalle altre aperte nel basamento di palazzo Riario, con le rosette stesse ai triangoli mistilinei, con l'aggiunta del cappello simile a quelli delle finestre del primo piano in tale edificio. Come in esso, ogni finestra sta fra lesene, qui ridotte al minimo; e così dicasi dell'ultimo piano della casetta, dove riecheggiano le finestrine aperte nel chiostro del cortile di palazzo Riario, in alto. Nell'insieme, le vestimenta del cardinale Riario sembran ridotte per un chierichetto, con timida grazia.

Elementi comuni al palazzo della Cancelleria e al palazzetto Tursi riappaiono nella casa del sec. XV in piazza della Rotonda, locanda del Sole (fig. 82), ove abitò Ludovico Ariosto venuto da Ferrara. Così pure si trovano nel palazzo del Cardinale Adriano da Corneto [1] a Scossacavalli.

La facciata del palazzo del Cardinal di Corneto (figg. 83-84), con alto basamento, come nella Cancelleria, proprio di palazzo che non sia del tutto staccato dal tipo di castello, ha nel primo piano le finestre tra due lesene come nel palazzo suddetto, e, similmente, nel piano superiore, le finestre rettangolari, come in esso sovrapposte da aperture centinate, e fiancheggiate da due bassi pilastri con capitelli corinzi. Tanta somiglianza nell'esterno non si ritrova nel cortile, che fu eseguito da altro architetto. Il Cardinal di Corneto nel 1517 fuggì dal palazzo, che donò alla corona d'Inghilterra. Il Vasari annotò nella seconda edizione, molto più fornita di ragguagli sull'architetto che non la prima, come il palazzo fosse disegnato da Bramante, ma tanto è il divario tra facciata e cortile da far pensare che altri abbia continuata la costruzione. Tale finezza rivela il continuatore nella ripartizione musicale degli spazi, da farci chiedere se, morto Bramante, Raffaello non abbia posto termine alla opera del maestro, purificandola, traendola dai cristalli di quarzo, esaltandola.

Attribuito a Bramante è anche il palazzo Fieschi (fig. 85), costruito nel 1505 dal Conte Urbano Fieschi, ampliato dal Cardinale Niccolò Fieschi, con impronte bramantesche, dovute a un seguace, forse all'impresario di fabbriche Giuliano Leno. Anche Le Tarouilly

[1] I documenti raccolti da Girolamo Amati, per il libro di PIETRO PERICOLI, *L'Ospedale di Santa Maria della Consolazione in Roma*, ivi, tip. Galeati, 1879, nel quale è una prima notizia della fabbrica del Card. Adriano, vanno posti in quarantena.

Fig. 84 — Roma, Piazza Scossacavalli. Bramante: Facciata del palazzo già del Card. Corneto. (Fot. Alinari).

pensa che Bramante ne abbia fatto il disegno, lasciandone ad altri l'esecuzione. « Il palazzo », scrive lo Gnoli [1], « a similitudine del

[1] GNOLI D., *La Cancelleria e altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante*, in *Arch. Storico dell'Arte*, Roma, V, pp. 176 e segg., 331 e segg.

Fig. 85 — Roma, Corso Vittorio Emanuele. Bramante: Palazzo Fieschi, odiernamente rinnovato. (Fot. Vasari).

teatro di Marcello, si eleva sopra l'ordine prediletto di Bramante, il dorico, che per la prima volta, io credo, serve a decorare il portone e le finestre del piano terreno; e affatto bramantesco è l'ordine dorico che contiene entro di sé un altro dorico in proporzioni minori. Nei due piani superiori si trovano variamente combinati, nelle divisioni de' piani e nelle finestre, lo jonico, il corintio, il composito. Il ri-

Fig. 86 — Roma, Corso Vittorio Emanuele. Bramante: Cortile del palazzo Fieschi. (Fot. del Min. dell'E. N.).

scontro tra il palazzo Fieschi e l'esterno della chiesa di San Pietro ideato da Bramante basterà a dimostrare che il concetto di quel palazzo è affatto bramantesco, quantunque l'esecuzione appartenga a un povero architetto ». Per l'apertura a Roma del Corso Vittorio Emanuele fu ricostruito un lato del palazzo Fieschi; e il restauro gli tolse dell'antico carattere come del suo naturale effetto. Il cortile (fig. 86) mostra, meglio che l'esterno, l'opera di Bramante, nelle archeggiature sottili che cadono sulle cornici d'imposta ai piloni, nella trabeazione ridotta a corde semplici, che corrono parallelamente, senza intralci, nitide, e con la cornice superiore che porta le finestre

inquadrate sottilmente da linee come da tagli netti, esatti, finissimi. Vi sono nel cortile varianti, secondo necessità: qua un rettangolo ad incasso, là un arco elittico, sopra una finestra sormontata da timpano triangolare, quasi a indicare che là s'apre la stanza che ospita il padrone.

Tante opere minori del Bramante, o a lui attribuite, ci hanno allontanato dall'anno 1503, quando Giulio II, salito al trono pontificio, suscitò tutta l'energia dell'architetto, allogandogli la fabbrica del nuovo San Pietro. « Et tanto » scrive il Vasari nella prima edizione, « gli era cresciuto l'animo vedendo le forze del Papa, et la volontà sua di corrispondere allo ingegno et alla voglia, che esso aveva; che sentendolo avere volontà di buttare in terra la Chiesa di San Pietro per rifarla di nuovo, gli fece infiniti disegni. Ma fra gli altri ne fece uno, che fu molto mirabile; dove egli mostrò quella intelligenzia, che si poteva maggiore. Et così resoluto il Papa di dar' principio alla grandissima et terribilissima fabbrica di San Pietro; ne fece rovinare la metà; et postovi mano che di bellezza, arte, invenzione, et ordine, così di grandezza, come di ricchezza, et d'ornamento avessi a passare tutte le fabbriche che erano state fatte in quella Città dalla potenzia di quella Repubblica; et dall'arte et ingegno di tanti valorosi maestri, con la solita prestezza la fondò et in gran parte innanzi alla morte del Papa et sua, la tirò alta fino a la cornice, dove sono gli archi a tutti i quattro pilastri, et voltò quegli con somma prestezza et arte ».

La ricostruzione di San Pietro fu divisata per mettere all'unisono il monumento di Michelangiolo a Giulio II con la grande basilica della Cristianità. Quando si pensò a costruire la cappella per il sepolcro del pontefice, si comprese come non fosse possibile conformare con la basilica il mausoleo, del quale Michelangelo aveva detto: « Se si fa non ha la par cosa tutto il mondo ». L'idea gigante avrebbe contrastato con quanto si era tributato nei secoli al sepolcro del « maggior Piero ». La cappella Giulia doveva sorgere colossale per contenere statue di giganti, le Virtù trionfatrici dell'Errore, i Profeti, eterni banditori della redenzione umana. Su quel popolo di statue eroiche, su braccia titaniche, sull'architettura ciclopica, il Papa doveva stendersi come un lucumone sopra un'arca etrusca. Tutta quest'opera, che si sarebbe noverata con le Piramidi tra le meraviglie

mondiali, non poteva rampollare dal vecchio San Pietro; e l'idea michelangiolesca del sepolcro generò l'altra, pur degna di Michelangelo, della ricostruzione della basilica. Bramante, che a Milano, discorrendo del tiburio del Duomo, aveva giudicato che ogni parte nuova dell'eccelso edificio dovesse mantenere conformità con le parti antiche, vide impossibile ogni conformità con l'antico San Pietro, assiepato di ricordi di tutti i tempi, dai giorni del trionfo del Cristianesimo sino ai suoi che sentirono ruggir la Riforma: San Pietro era un immenso museo nel quale confusamente risonavano gli echi di oltre un millennio. Riassumere tutti quegli echi in un coro altissimo, esaltante la grandezza, la potenza, la gloria della Chiesa: ecco il problema per Donato Bramante. Egli vi applicò tutte le risorse dell'arte sua, dopo aver cercato nei molteplici disegni le più varie combinazioni di spazî per formare l'immensa croce greca, suggeritagli anche dalle teoriche vinciane, e, nel mezzo, sopra archi trionfali, la cupola, enorme tiara, capo maestoso di Roma. Ad evidenza, nell'idea della pianta generale per la chiesa di San Pietro, riviveva, come disse il Geymüller, l'impressione avuta da Bramante nell'osservare la basilica di San Lorenzo a Milano, con la cupola poggiata su quattro absidi, accompagnate da *partours* e da gallerie, fiancheggiate ai quattro angoli da torri. Alla studiata configurazione di San Lorenzo, s'aggiunsero gli elementi forniti dal Pantheon e dal Tempio della Pace, e, per l'organismo della struttura, s'ispirò all'interno della basilica di Sant'Andrea di Mantova e a costruzioni antiche come la cappella Funeraria di Santa Costanza.

Il progetto di Bramante si ritrova nella xilografia (fig. 87) del Serlio (libro III, pag. 39); in un primitivo disegno in pergamena, che ha scritto dietro, di mano di Antonio da Sangallo: *S. Pietro di mano di Bramante e Pianta di San Pietro mano di Bramante che non ebbe effetto* (fig. 88); anche in un altro disegno degli Uffizî ove alla pianta dell'antica Basilica, e a quella divisata da Bernardo Rossellino, si sovrappone il progetto di Bramante (fig. 89) (Gabinetto delle Stampe agli Uffizî). Si ritrova l'idea bramantesca del S. Pietro nella medaglia dedicata alla memoria di Bramante dal Caradosso (fig. 90), il cui rovescio mostra la basilica ricostruita, con abside sormontata da semicupola, cappelle laterali pure sovrapposte di calotte, fiancheggiate da torri, dominate da una cupola centrale. Suppose anche, il

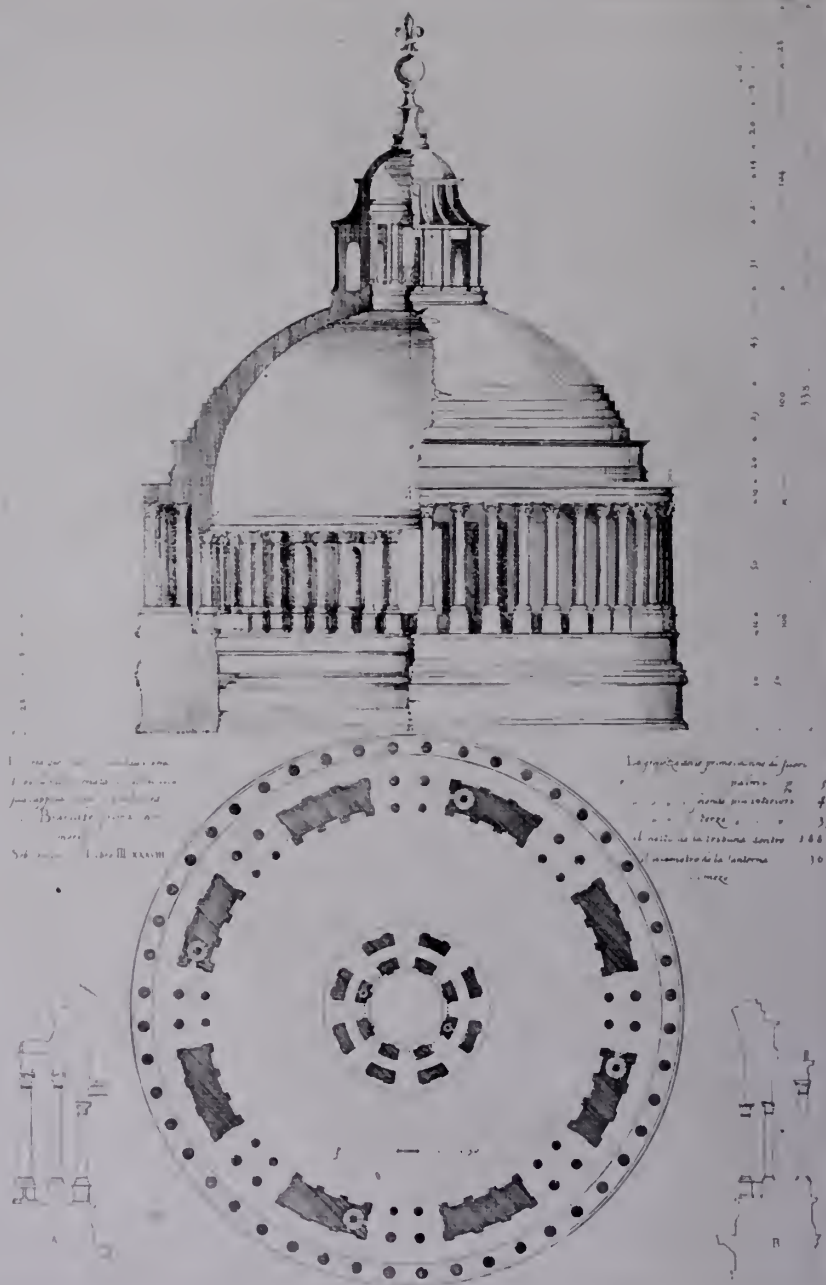



Fig. 87 — Roma, S. Pietro. Bramante: Disegno della Basilica.
(Dalla xilografia del Serlio).

Geymüller, che la pianta, indicata quale disegno di Baldassare Peruzzi, con deambulatori intorno alle absidi, come si vede in San Lorenzo di Milano, preso dal Bramante altre volte a modello, rappre-

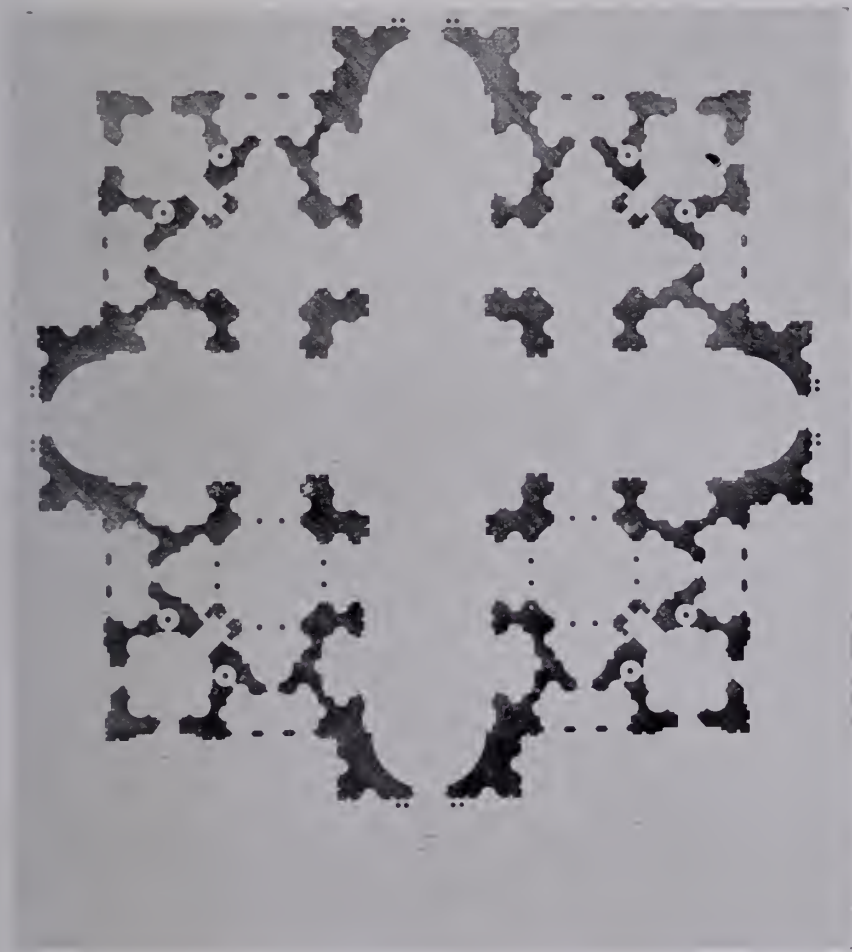



Fig. 88 — Roma, S. Pietro. Bramante: Pianta ricostruita dal Geymüller.

senti il suo progetto definitivo. I pilastroni della cupola si fondarono nell'aprile del 1506, e il 16 gennaio del 1510 si arrivò a formare di stucco i quattro arconi; nel 1512 ebbe termine il coro poligonale entro cui s'affondava l'abside. Intanto si distruggevano le tracce medievali nella Basilica, così che al suo ordinatore fu dato il so-

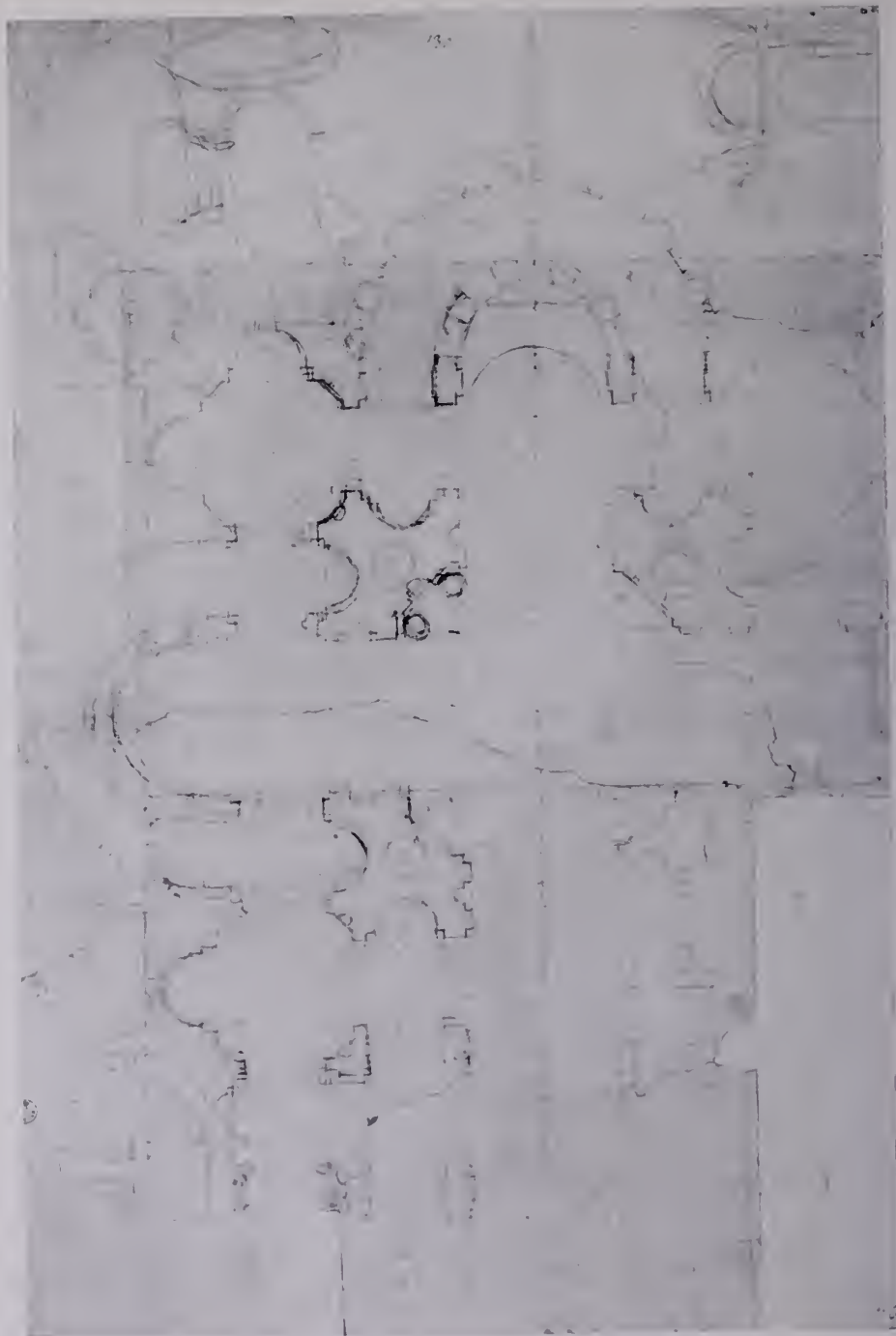



Fig. 89 — Firenze, Galleria degli Uffizî.
Bramante: Disegno sovrapposto alla pianta dell'antica basilica e al progetto del Rossellino.
(Fot. della Soprintendenza all'arte a Firenze).

prannome di *Ruinante*, e un umanista, Andrea Guarna di Salerno, gli indirizzò una satira per colpire la sua smania insaziabile di disfare e ricostruire [1]. Iniziata la demolizione del tempio medievale, essa fu continuata, senza che nulla fosse rispettato, neppure le opere sacre per il genio di Giotto.

Mentre Bramante iniziava il nuovo San Pietro, Giulio II venne meno. Presto lo seguì l'architetto, la cui fama resta, oltre che nelle opere, nei numerosi disegni. E resta nel giudizio di Michelangelo, che, ricordando in una lettera a Bartolomeo Ammannati l'inizio

Fig. 90 — Caradosso: Medaglia onoraria con la figura di Giulio II nel diritto, con il progetto bramantesco per il San Pietro nel rovescio.

[1] Nel dialogo *Simia*, stampato l'anno 1517 (una copia è nella biblioteca di Vienna), il Guarna rappresenta Bramante dopo morte bussare alla porta del cielo; San Pietro lo riceve, e gli domanda: « Perché hai demolito il mio famoso tempio che con la forza sola della sua antichità richiamava a Dio l'anima del peccatore? Veramente, risponde Bramante, la colpa è di Giulio II. Io l'ho consigliato così per alleggerire la borsa di Giulio che stava per iscoppiare, ed era brutto vedere tant'oro fermo in un luogo solo. Non per nulla, gli antichi fecero a disco le monete; così le fecero perché potessero correre. Ma non sono del tutto riescito nel mio intento, perché Giulio spese per la demolizione, non per la ricostruzione, cui dedicò soltanto il ricavato delle indulgenze e de' confessionali... Ed ora, se mi vuoi, ecco le mie condizioni: voglio prima di tutto costruire una strada dalla terra al paradiso molto più larga e più dolce di declivio che non sia questa che è tanto difficile: voglio far sì che i vecchioni e i deboli possano salirvi a cavallo. E poi butterò giù codesto paradiso, e ne farò un nuovo con abitazioni più grandi e più belle, più degne dei beati. Se queste condizioni ti piacciono, bene; se no, prendo la strada che mena a Plutone... » San Pietro non accetta i patti, perché sa che ai vecchi piace poco di mutar casa; e l'architetto pensa allora di offrire i suoi servigi a Plutone per costruire un nuovo inferno, demolendo il vecchio consunto dalle fiamme; ma San Pietro lo condanna ad aspettare alla porta del Paradiso il compimento della nuova basilica a lui dedicata in terra. (Questa satira fu pubblicata da L. Venturi, nella *Rivista Europea*).

della grande fabbrica, così scrisse: « E non si può negare che Bramante non fussi valente nell'architettura, quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pietra di San Pietro non piena di confusione, ma chiara, e schietta, e luminosa, et isolata attorno, in modo che non noceva a cosa alcuna del palazzo; e fu tenuta cosa bella, come ancora è manifesto; in modo che chiunque si è discostato da detto ordine di Bramante, come ha fatto il Sangallo, si è discostato dalla verità ». Discostarsi da Bramante era dunque per Michelangelo discostarsi da verità. Tutto il Rinascimento significa l'unificazione delle attività umane: arte significa scienza, arte significa verità. Da quando a Firenze, per mezzo della prospettiva, si volle dare stigma scientifico all'arte della pittura, e il pensiero greco fu rivissuto per l'intima unità della costruzione, dove contenuto e forma inscindibili sgorgavano come da una profonda naturale sorgente di vita, da allora l'Italia s'accorse che nulla più dell'architettura parla allo spirito umano purificato dall'accidentale realtà, e, per architettura, intese il supremo sforzo del genio, l'allontanarsi dal fatto singolo, la conquista dell'universale. Con l'idea del nuovo San Pietro, Bramante seppe dare all'Italia quella prima pietra « chiara, schietta e luminosa », che purificò l'architettura dall'ornato, l'immerse nella costruzione, e la costruzione, liberata dalle contingenze della pratica, trasformò in pura creazione di logica fantasia.

I mirabili disegni di Bramante suggerirono a Raffaello lo sfondo della Scuola d'Atene nella Stanza della Segnatura in Vaticano. Il concittadino di Bramante dette vita all'idea bramantesca, creando l'ambiente dove i rappresentanti delle arti liberali, di tutti i tempi e di tutti i popoli, quanti antichi e moderni ornarono il genio umano, convengono nell'Areopago. Sopra gli enormi piloni giran le arcate trionfali; nelle nicchie dominano Apollo, Minerva e altre divinità dell'Olimpo; la basilica di San Pietro diviene il fòro dei maestri del sapere; la pittura di Raffaello, fattasi monumentale, ricostruisce idealmente, dà corpo all'idea dell'architetto. La grandezza dei padri delle arti trova il suo natural complemento nella grandezza dello spazio composto come dalla squadra e dal compasso di Bramante: è una rispondenza di ritmi tra le figure solenni disposte a semicerchio e la fuga d'arcate, tra la folla dei filosofi che forma corteo d'onore

a Platone, in figura di Leonardo da Vinci, e ad Aristotile, e i pilastri marmorei sfuggenti in prospettiva, tra i gruppi, che s'addensano e si curvano da ogni parte, e la grave massa degli arconi. Tutti i ricorsi di linee e di curve dei disegni di Bramante sono tra le figure di Raffaello, mosse a onde per formare un musicale concerto solenne. La architettura greca, che dalle proporzioni degli efebi aveva tratto beltà, solo può evocarsi a riscontro di quell'accordo d'uomini e di marmi che diceva alla terra, nei giorni di Giulio II, la solennità del Rinascimento, il trionfo delle arti liberali, i fasti del pensiero umano. Raffaello, avvinto da affetto e riconoscenza a Bramante, lasciò nella Scuola d'Atene la rappresentazione dei sogni dell'architetto, come monumento a lui che là, chino a terra, gira l'aperto compasso sulla lavagna, fra l'attenzione dei trepidanti discepoli.

Là insegnava Donato Bramante, figurato da Raffaello novello Euclide, nel coro dei genî, nel tempio della sua gloria.

Mentre Bramante s'applicava allo studio della ricostruzione di San Pietro, dava ordine ad analoghe chiese, a quella dei Ss. Celso e Giuliano in Banchi (figg. 91-92), completamente rinnovata nel Settecento, che ebbe la pianta affine all'altra di S. Pietro, alla chiesa di S. Biagio della Pagnotta (figg. 93-94), con tre absidi, inclusa nel palazzo di Giustizia o dei Tribunali, il quale dalla chiesa, « tempio corintio non finito, cosa molto rara » (Vasari), fu anche detto « Palazzo de Santo Biasio de la Pagnotta ». La chiesa che usciva sul Tevere (fig. 95), con la crociera e l'abside, fuori dal rettangolo del palazzo, è inscritta in un circolo con tre bracci absidati per formare la croce, compresa, come nella pianta di San Pietro, entro un quadrato da cui sporgon le absidi; ma il braccio anteriore incluso nel palazzo si prolunga con due cappelle a nicchia circolare per ogni lato, come in S. Maria della Pace il braccio anteriore aggiunto alla pianta ottagonale.

Il palazzo di Giustizia, o dei Tribunali, fu un'altra opera divisata da Giulio II per mezzo del suo architetto. Drizzata la via Giulia, Bramante ideò e gettò le fondamenta del Palazzo (figg. 96-97). Il Vasari così ne scrisse: « Bramante diede principio al palazzo ch'a San Biagio sul Tevere si vede, nel quale è ancora un tempio corintio non finito, cosa molto rara, ed il resto di opera rustica bellissimo: che è stato gran danno che una sì onorata ed utile e magnifica

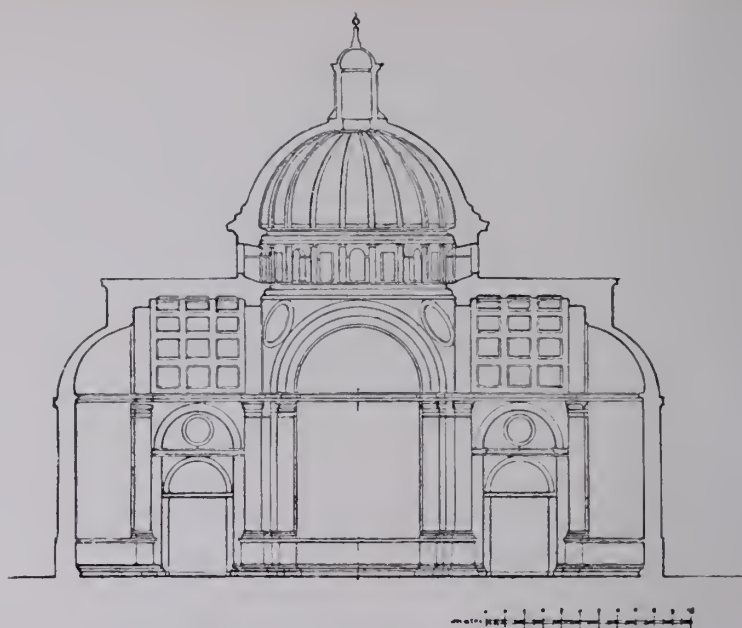



Fig. 91 — Roma, Chiesa di S. Celso (già esistente). Bramante: Sezione del tempio.

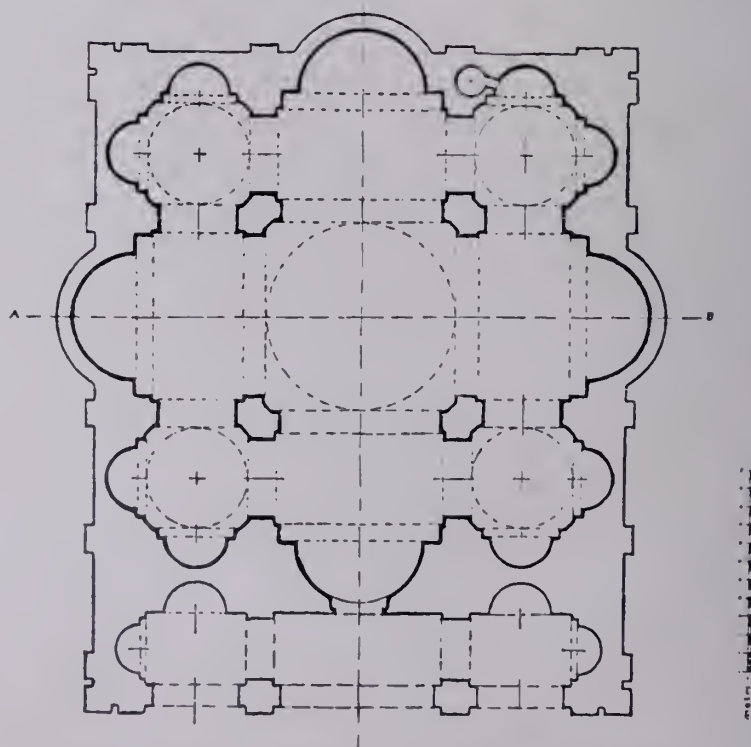



Fig. 92 — Roma, Chiesa di S. Celso già esistente. Bramante: Pianta.

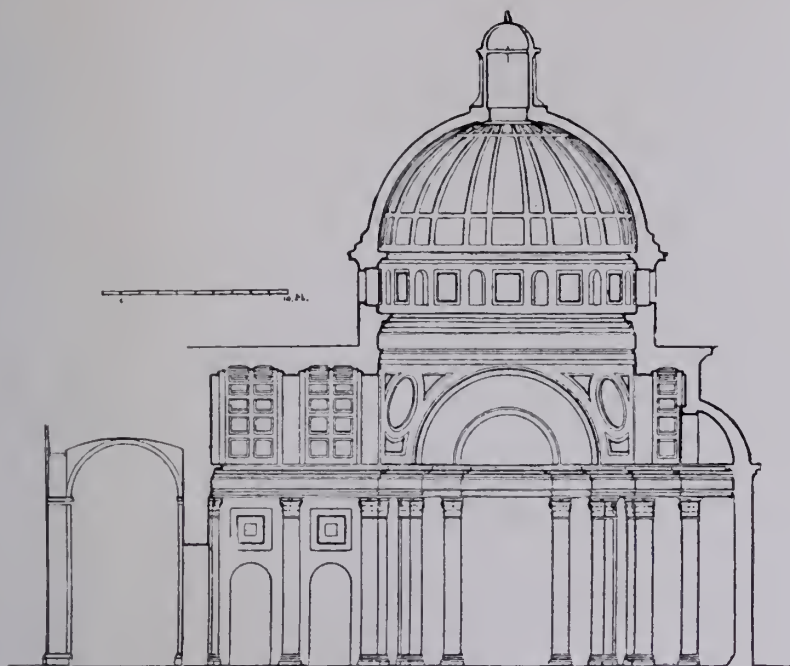



Fig. 93 — Roma, Chiesa di S. Biagio della Pagnotta. Bramante: Sezione.

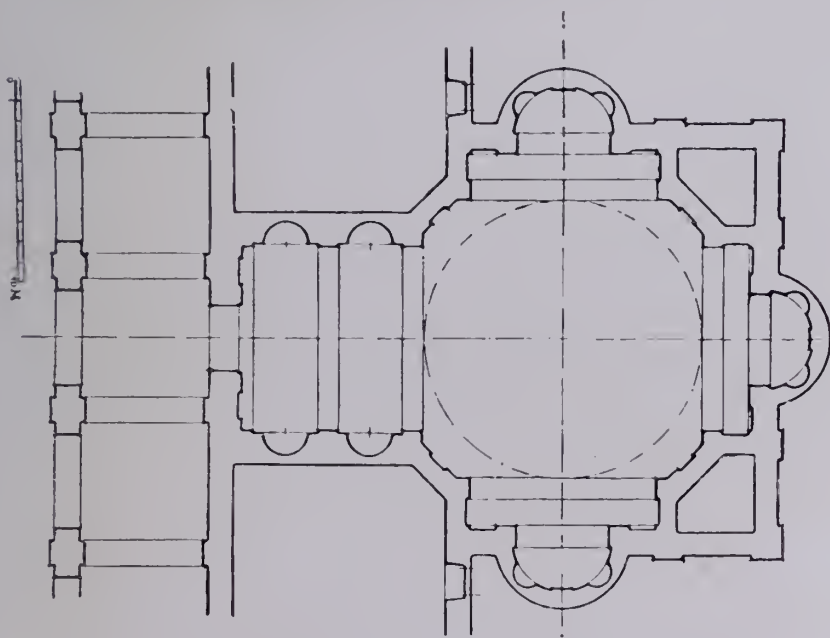



Fig. 94 — Roma, Chiesa di S. Biagio della Pagnotta. Bramante: Pianta.

opra non si sia finita, ché da quelli della professione è tenuto il più bello ordine che si sia visto mai in quel genere ». Il palazzo si stendeva lungo via Giulia per novantasei metri di facciata: si entrava, passando il piano ottagonale della torre mediana, in un gran cortile, con sovrapposti loggiati, ad arcate rette da pilastri con semicolonne.

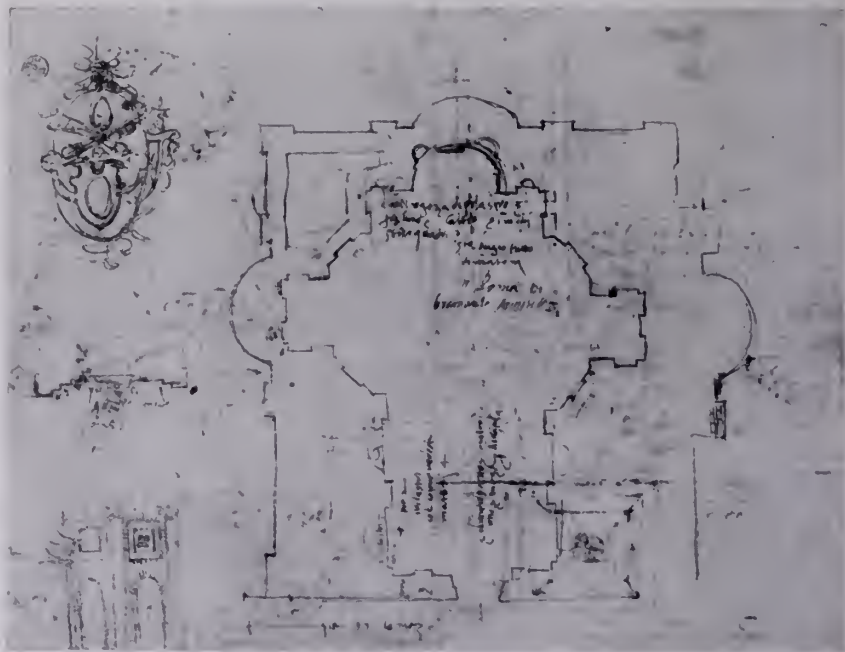



Fig. 95 — Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto delle stampe e dei disegni. Bramante: Pianta di S. Biagio della Pagnotta. (Fot. della R. Soprintendenza all'Arte a Firenze).

Nei due lati paralleli a via Giulia, come si nota dal disegno di Antonio da Sangallo il Giovine, dovevano essere quattro scalinate, quattro cortili minori, ciascuno con un pozzo, quattro camere e due tinelli o stanze da pranzo, due studî per ogni parte. Altre camere si aprivano nelle quattro torri d'angolo; altre dal lato della torre mediana; due minori verso il mezzo e due grandi sale sopra le botteghe. Di fronte al lato della torre media, eran due camere di qua e di là dall'entrata della chiesa e due grandi sale appresso, che nella pianta sono così indicate in ogni parte: « sala sopra il luogo delle disamina-

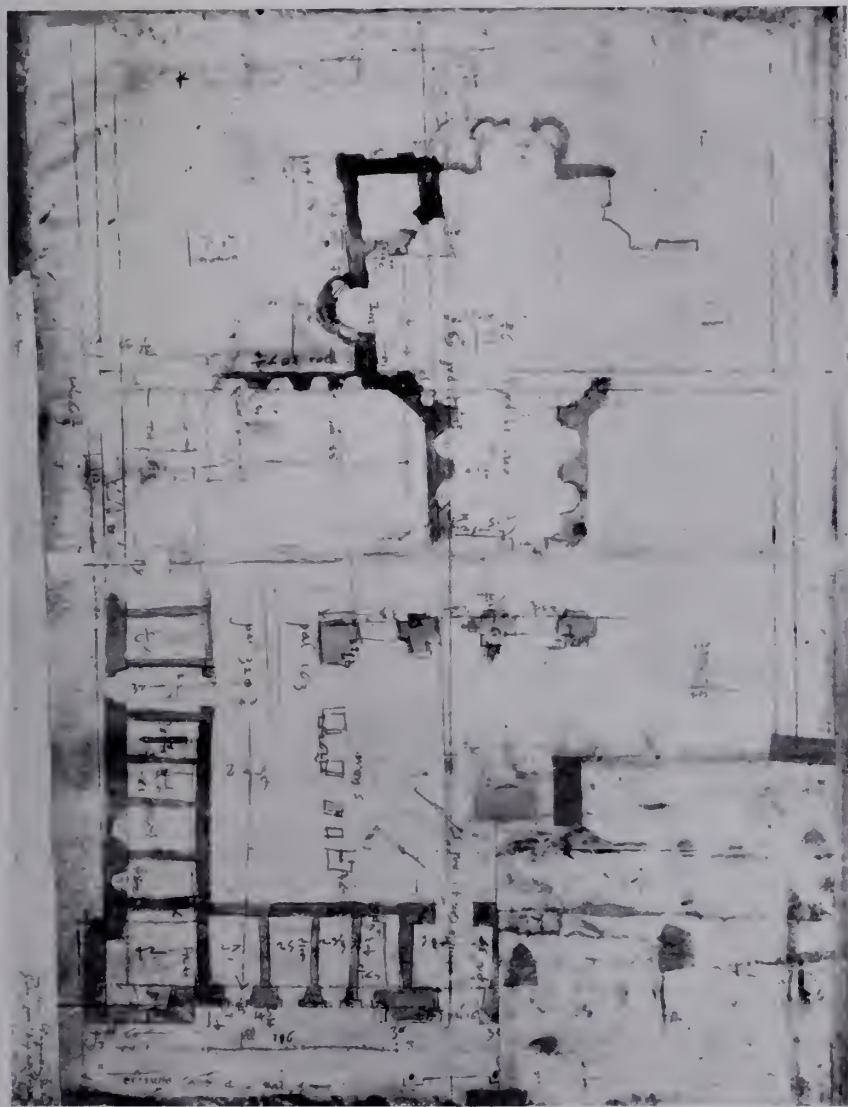



Fig. 96 — Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto delle stampe e dei disegni. Bramante: Disegno del Palazzo di Giustizia e di S. Biagio della Pagnotta. (Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

tione ». Non si conosce disegno per l'esterno dell'immane edificio, e solo si hanno alcune bozze del basamento (figg. 98-100), che servono a dimostrare come Bramante, in Roma, arrivasse all'ideale di masse

in movimento, dopo esser passato per l'ideale statico, geometrico, del tempo lombardo. La grandezza dell'architettura romana dava slanci all'architetto, che aveva rimesso in onore l'ordine dorico del

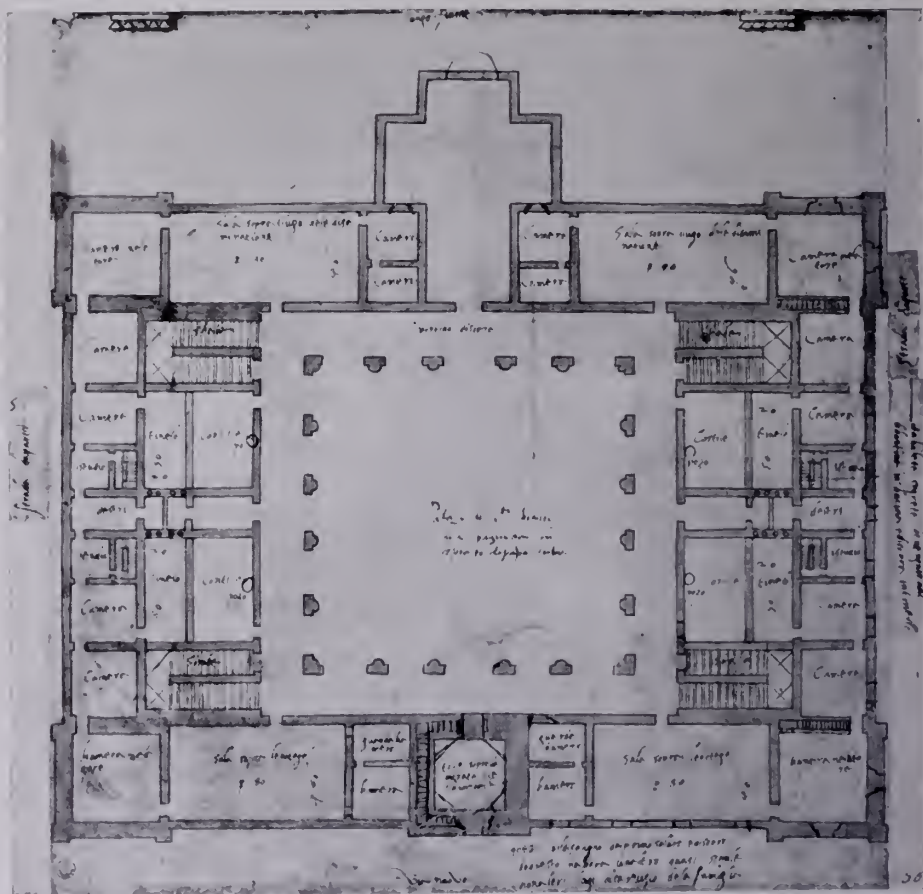



Fig. 97 — Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto delle stampe e disegni. Bramante: Altra pianta del Palazzo di Giustizia e di San Biagio della Pagnotta. (Fot. della R. Soprintendenza all'arte in Toscana).

teatro di Marcello, che sentì l'armonia delle Terme di Caracalla, tanto da echeggiare entro il tempio di San Biagio la sala rotonda del *calidarium* delle terme stesse. E dalla trabeazione del Pantheon Bramante ricavò il cornicione di San Biagio, come dal Pantheon fece copiare, per quelli di travertino di San Pietro, un capitello « ri-

Figg. 98-99 — Roma, presso via Giulia. Bramante: Resti dell'iniziato palazzo di Giustizia. (Fot. del Min. dell'E. N.).

portato in proportione da 5 a 12 con quella maggior diligentia che sopporta il tevertino ».

Nel tempo in cui Bramante pensava alla chiesa madre della Cristianità e al palazzo gigante dei Tribunali, attese a lavori per il palazzo vaticano, a tracciati edilizî della via della Lungara e della via Giulia, come abbiam detto, a lavori idraulici e a bonifiche.

Fig. 100 — Roma, presso via Giulia. Bramante: Resti dell'iniziato palazzo di Giustizia (Fot. del Min. dell'E. N.).

Il Vasari, nella prima edizione, scrisse brevemente che Giulio II gli « messe in mano l'opera de i corridori di Belvedere, i quali furono da lui con grandissima prestanza condotti ». Nella seconda edizione, spiegò meglio di che si trattava: « Era entrato in fantasia a quel pontefice di acconciare quello spazio che era fra Belvedere e 'l palazzo, ch'egli avesse forma di teatro quadro, abbracciando una valletta che era in mezzo al palazzo papale vecchio, e la muraglia che aveva, per abitazione del papa, fatta di nuovo Innocenzo VIII, e che da due corridori che mettessino in mezzo questa valletta, si potesse venire di Belvedere in palazzo per loggie, e così di palazzo

Fig. 101 — Roma, Palazzo Vaticano. Bramante: Il Belvedere.

per quelle andare in Belvedere; e che della valle per ordine di scale in diversi modi si potesse salire sul piano di Belvedere. Per il che Bramante, che aveva grandissimo giudizio ed ingegno capriccioso in tal cose, spartì nel più basso con duoi ordini di altezze, prima una loggia dorica bellissima, simile al Coliseo de' Savegli (*teatro di Mar-*

Fig. 102 — Roma, Palazzo vaticano. Bramante: Il Belvedere.

cello), ma in cambio di mezze colonne, mise pilastri, e tutta di trevertini la murò; e sopra questa uno secondo ordine ionico *sodo* di finestre, tanto che e' venne al piano delle prime stanze del palazzo papale ed al piano di quelle del Belvedere, per far poi una loggia più di quattrocento passi dalla banda di verso Roma, e parimente una altra verso il bosco, che l'una e l'altra volse che mettessino in mezzo la valle, ove spianata che ella era, si aveva a condurre tutta l'acqua di Belvedere e fare una bellissima fontana. Di questo disegno finì Bramante il primo corridore che esce di palazzo e va in Belvedere dalla banda di Roma, eccetto l'ultima loggia che dovea andar di sopra; ma la parte verso il bosco riscontro a questa si fondò bene,

ma non si poté finire, intervenendo la morte di Julio e di Bramante. Fu tenuta tanto bella invenzione, che si credette che dagli antichi in qua Roma non avessi veduto meglio... E tornando a Bramante, s'egli non avessi avuto i suoi ministri avari, egli era molto spedito ed intendeva meravigliosamente la cosa del fabbricare: e questa

Fig. 103 – Roma, Palazzo vaticano. Bramante: Il Belvedere.

muraglia di Belvedere fu da lui con grandissima prestezza condotta; ed era tanta la furia di lui che faceva, e del papa che aveva voglia che tali fabbriche non si murassero, ma nascessero, che i fondatori portavano di notte la sabbia e il pancone fermo della terra, e la cavavano di giorno in presenza a Bramante, perch'egli ha senza altro vedere faceva fondare. La quale inavvertenza fu cagione che le sue fatiche sono tutte crepate, e stanno a pericolo di ruinare; come fece questo medesimo corridore del quale un pezzo di braccia ottanta ruinò a terra al tempo di Clemente VII, e fu rifatto poi da papa Paolo III, ed egli ancora lo fece fondare e ringrossare. Sono di suo in Belvedere molte altre salite di scala, variate secondo i luoghi

suoi alti e bassi, cosa bellissima, con ordine dorico, ionico e corintio; opera condotta con somma grazia; ed aveva di tutto fatto un modello che dicono essere stato cosa meravigliosa, come ancora si vede il principio di tale opera così imperfetta. Fece oltre questo una scala a chiocciola su le colonne che salgono, sì che a cavallo vi si cammina,

Fig. 104 — Roma, Palazzo vaticano. Bramante: Il Belvedere.

nella quale il dorico entra nello ionico, e così nel corintio, e dell'uno salgono nell'altro: cosa condotta con somma grazia e con artifizio certo eccellente, la quale non gli fa manco onore che cosa che sia quivi di man sua ».

L'immenso cortile, a tre piani (figg. 101-113), cinto da loggiati, si collegava al palazzo di Innocenzo VIII per mezzo di scale a più rivolte, che portavano dal piano terreno, in alto; e, nel fondo, al centro del ripiano medio, s'incurvava un nicchione, a raccogliere tutti i raggi dello spazio attorno, tutto il coro delle sue voci ritmiche. Purtroppo, lo stesso nicchione fu più tardi compiuto, o, per meglio dire, eseguito, da Pirro Ligorio, pronto a ogni audacia. Bramante,

ispirato alle costruzioni romane di teatri, ideò, come si vede in un disegno attribuito ad Andrea Coner al Soane Museum in Lincoln's

Fig. 105 — Roma, Palazzo vaticano. Bramante: Porta del Belvedere.

Inn Fields e in un altro agli Uffizî, il primo ordine, nel lato orientale del Belvedere, di pilastri dorici fiancheggianti ampie arcate; il secondo di pilastri ionici a triplice fascio, tra i quali s'apriva una finestra rettangolare tra due nicchiette centinate; il terzo, rimasto incompiuto alla sua morte, di colonne ioniche, tra le quali s'apriva un loggiato, con ogni spazio tripartito da due colonne. Questa parte

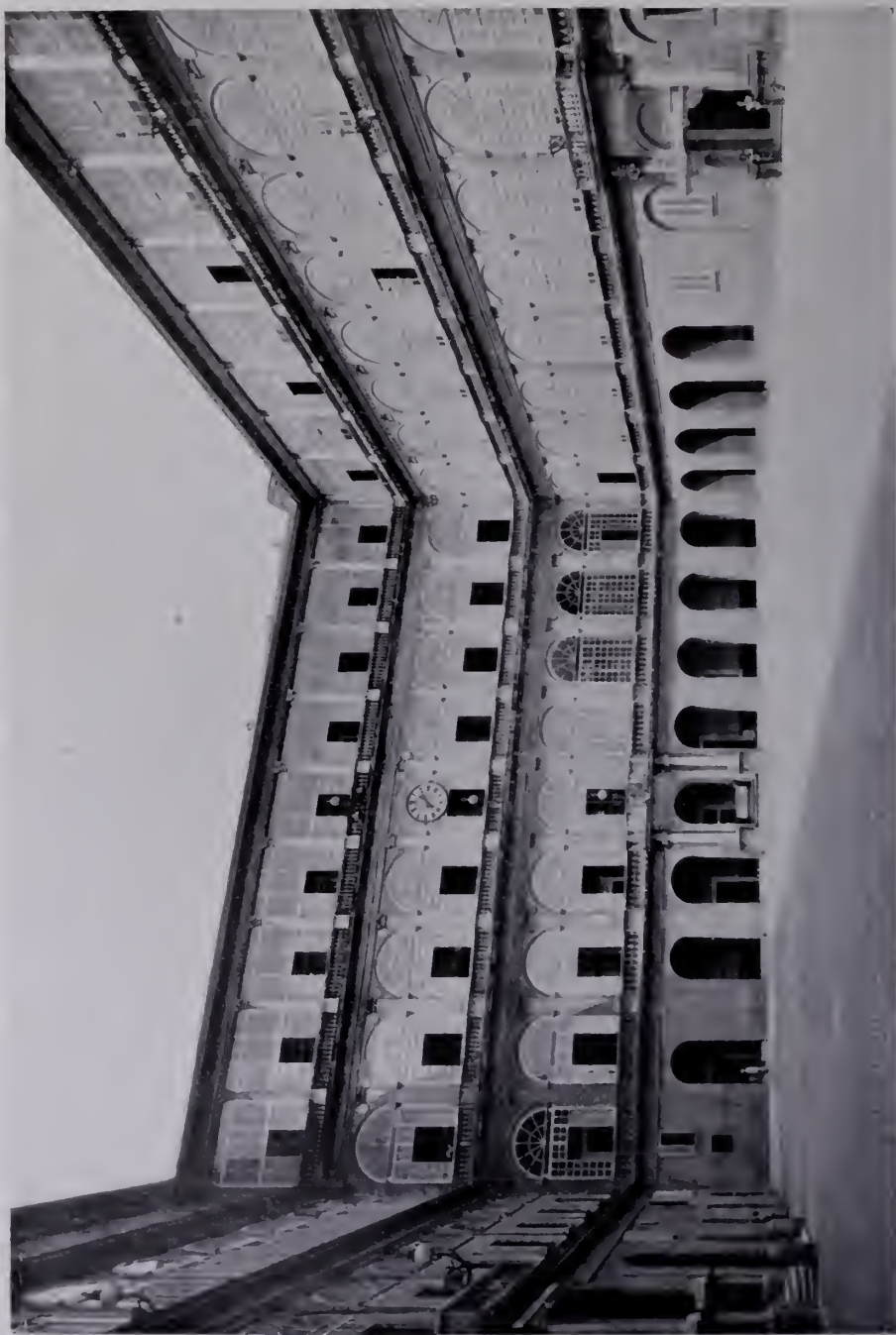
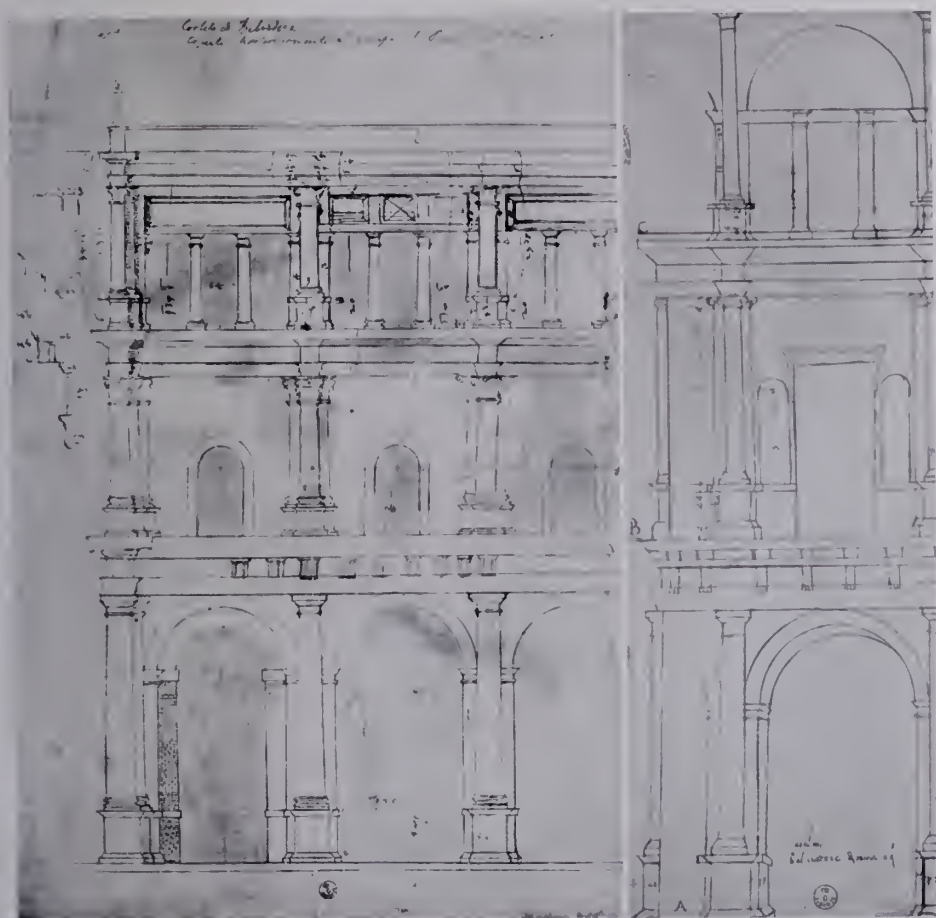



Fig. 106 — Roma, Palazzo Vaticano. Bramante: Porta del Belvedere.

superiore fu condotta a termine, anni dopo la morte di Bramante, da Antonio da Sangallo. Dietro, nel Palazzo Vaticano, l'apparta-

Figg. 107-108 — Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto delle stampe.
Da Bramante: Disegni per il Belvedere.

mento di Innocenzo VIII fu adorno dalla celebre scala che s'aggira su colonnati (figg. 114-115).

Nella parte superiore del Cortile del Belvedere, cioè nell'attuale Giardino della Pigna, la scala rotonda di Bramante fu mutata in altra a due branche; e l'esedra dello stesso, che comprendeva la parte interna del corridoio anulare, ora occupato al primo piano dal

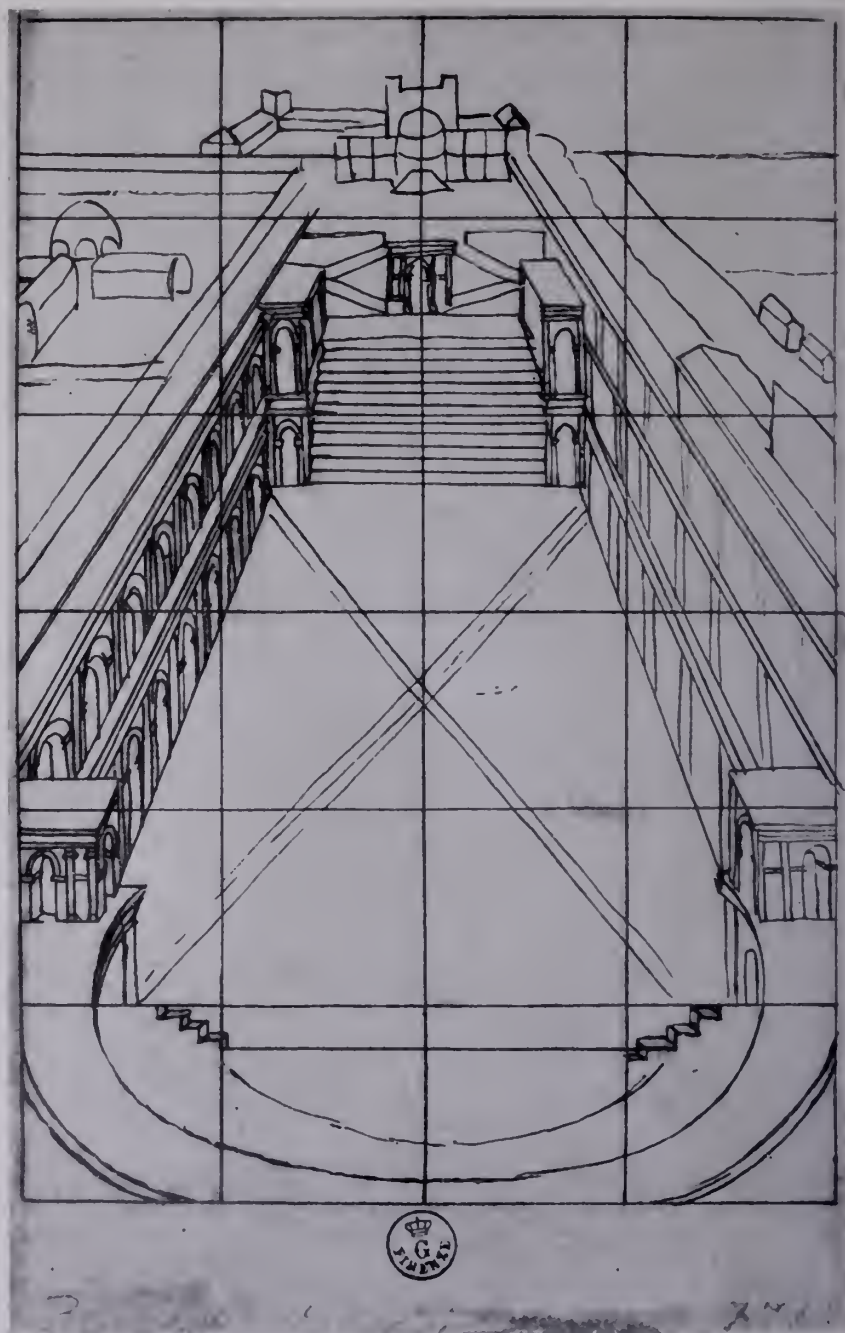



Fig. 109 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Dosio (da Bramante): Schema del Belvedere.
(Fot. della Soprintendenza all'arte in Firenze).

Fig. 110 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî. Dosio: Veduta del Belvedere.
(Fot. della Soprintendenza all'arte in Firenze).

Fig. 111 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Veduta del Torneo nel Belvedere (1565). (Detto *Speculum Romanae Magnificentiae*)

Fig. 112 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi. Veduta odierna parziale del Belvedere.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 113 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Veduta odierna col grande nicchione.
(Fot. L. U. C. E).

Museo egiziano, al secondo dal Museo etrusco, fu trasformata nel nicchione, secondo un preesistente disegno di Michelangelo [1].

[1] MODIGLIANI A., *Disegni inediti di Pirro Ligorio*, in *Rivista del R. Istituto di Arch. e di St. dell'A.*, anno IV, fasc. II-III, pp. 211-226.

Fig. 114 — Roma, Palazzo Vaticano. Bramante: Scala dell'appartamento d'Innocenzo VII.

Dell'opera di Donato Bramante, delle sue grandi braccia di architetto, appena qualche traccia rimane per servire a una ricostruzione ideale. Come sempre, la fortuna, che apriva nuovi mondi a Bramante, presto li chiudeva nemica e li distruggeva.

Non fu compiuto da lui neppure il cortile di San Damaso (fig. 116), con i loggiati sovrapposti come negli anfiteatri antichi, in tre ordini

Fig. 115 — Roma, Palazzo Vaticano. Bramante: Particolare della scala suddetta.

d'arcate fra pilastri a semplice travata, e al sommo una loggia a trabeazione rettilinea sopra colonne: il primo ordine è greggio, dorico il secondo, ionico il terzo, corinzio l'ultimo.

Le opere di Bramante, nate dal fervore della sua mente, non si contano. I suoi consigli, i suoi disegni, i suoi esempi, suscitarono forme, per tutta Italia e fuori d'Italia. Il suo genio vivificò lo stil nuovo dell'architettura cinquecentesca.

Bramante assomigliò a Raffaello in quanto rese più armonico e pieno di grazia lo stile ispirato da altri: a Milano, lo stile pittoresco, a Roma, il classico. Nell'interpretare le forme attorno a sé, tutto rese squisito, innalzò a perfezione. Dalla loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo guardò Roma come un dominatore.

Fig. 116 — Palazzo Vaticano. Bramante: Inizio delle logge del Cortile di San Damaso. (Fot. Alinari).

Tra i seguaci di Donato Bramante noi non seguiamo ora tutti quanti a Milano e in Lombardia presero metro da lui, come Cesare da Reggio o Cesare Cesariano, il Bramantino, Cristoforo Solari[1], che meglio intesero lo stile del maestro. Essi furono i maggiori interpreti, Cesare Cesariano commentatore di Vitruvio; il Bramantino con le sue verticali prolungate altissime; Cristoforo Solari, detto il Gobbo, di cui diremo in seguito, con la sobrietà decorativa, in contrasto con altri interpreti dell'Urbinate, inclini alle eleganze decorative dell'Omodeo. Bramante, già nella sagrestia di San Sa-

[1] Vedi A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VIII, p. 2, Milano, Hoepli, 1924.

tiro, s'accostò all'Omodeo, che gli fu sempre vicino. Lo scultore lombardo aveva per sé i consensi di Lombardia; e Bramante lo rasentò sempre più, vestendosi un po' delle sue eleganze, ma arrivato a Roma si tolse di dosso ogni fronzolo, e chiarì sempre più le sue forme fuor dal guscio della decorazione esteriore. Il Battagio lodigiano, Lazzaro Palazzi, che ne continuò i lavori nell'Incoronata di quella città, Gian Giacomo Dolcebuono, che i lavori stessi diresse, G. A. Montanaro che col Battagio elevò il santuario di Santa Maria della Croce presso Crema, Agostino Fonduti, che lavorò la *Pietà* a San Satiro, e, insieme col Battagio, eresse e adornò palazzo Landi a Piacenza, e diede poi la sua opera al santuario di Santa Maria della Misericordia in Castelleone, diffusero lo stile bramantesco fiorito d'eleganze omodeesche. Né va dimenticato il Dolcebuono, lapicida della fabbrica del Duomo di Milano, addetto ai lavori in Santa Maria di San Celso, ideatore della chiesa milanese di San Maurizio; né il Lonati, architetto di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio. Per tutta Lombardia s'innalzarono su schemi bramanteschi chiese con cupole fasciate da loggiati, come a Saronno, o con cupola ottagonale poggiata sopra ottagono più ampio, come in San Magno a Legnano. Da Pavia a Cremona fu un aggirarsi di archeggiature, di loggiati a serie, un coronarsi di cupole innalzate a festa sotto l'auspicio di Bramante [1].

In Roma, il grande architetto è più a contatto con l'arte toscana: ne sente la finezza, la musicalità di ritmi; ad essa riannoda le nitenti forme del Laurana, ricordo di anni giovanili. Come Raffaello, assimila, e assimilando, tempera a perfezione le forme; e negli anni del trionfo dell'umanesimo, della resurrezione del Laocoonte, quando l'antico appar luminoso, di una grandezza eroica, come Raffaello si volge alle forme classiche, per suscitarle a vita nuova, e vi riesce, alleggerendole, arieggiandole, innestandovi il pittoresco tesoreggiato in Lombardia [2].

---

[1] F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro, Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915.

[2] Fra le molte opere attribuite al Bramante, è la scala a cordonata, divisa in due rampe del palazzo comunale di Bologna. Nessun documento sicuro lo fa architetto di questo scalone, nè delle sale del palazzo, fino al secondo piano più antiche. Della scala, detta bramantesca, scrisse F. Malaguzzi nel *Resto del Carlino* (27 gennaio 1924) e nell'opuscolo « Bramante », p. 13, tav. XXXI, Bibl. d'Arte Illustrata, Roma, 1924. Lo stesso autore ne « L'architettura a Bologna del Rinascimento », Roma,

Fig. 117 — Roma, S. Giovanni in Oleum. Bramante?: Tempietto.
(R. Gabinetto fotografico Nazionale)

S. Casciano, 1899, p. 100, nota 3, riporta un documento tratto dall'Arch. di Stato di Bologna, *Partiti* 22 agosto 1509, vol. 14, c. 34 r. « pro fabrica scale palatij ». Un'altra opera attribuita a Bramante, benchè sembri posteriore di alquanto, è l'Oratorio di San Giovanni in Oleum, presso porta latina a Roma (fig. 117), un'altra ancora, che non fu compiuta sul disegno di Bramante (fig. 118), ci è fatta conoscere dal SERLIO così: « la pianta qui sotto disegnata fu invenzione di Bramante, benchè ella non si fece

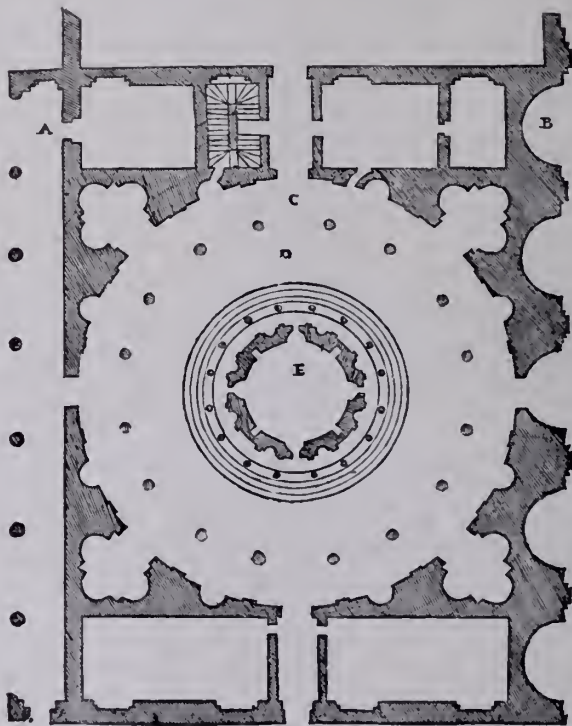



Fig. 118 — Disegno di Bramante per l'assetto della Chiesa di San Pietro in Montorio, e degli edifici circostanti. (Dal SERLIO, libro terzo).

in opera, la quale andava accordata con l'opera vecchia. La parte segnata B, è la Chiesa di San Pietro in montorio fuori di Roma. La parte segnata A è un chiostro vecchio. Questa parte di mezzo adunque così ordinò Bramante, accomodandosi con l'opera vecchia. La parte segnata C dinota una loggia con quattro cappellette ne gli angoli. La parte D è cortile. La parte E è uno tempietto, il quale fece fare il prefato Bramante. »

3.

ANDREA SANSOVINO

Notizie relative ad Andrea Sansovino architetto

1485, 13 dicembre — Viene concesso dai Padri di Santo Spirito alla casa Corbinegli il Santissimo Sacramento da riporre in un degno altare, allogato poi al Sansovino.

1490 — Andrea riceve 45 lire e 10 soldi dal capitolo di Santo Spirito. La ragione dell'acconto non è specificata: si trattava, come si è supposto, dei capitelli del ricetto per la sagrestia di quella chiesa (V. Milanesi nelle note al Vasari, ed. Sansoni, vol. IV, p. 510).

1491, 5 gennaio — È chiamato, in compagnia d'altri artefici, a giudicare dei disegni presentati al concorso per la facciata del duomo di Firenze.

1491 circa — Lorenzo de' Medici lo manda in Portogallo per corrispondere alla richiesta del re Giovanni II; e « lavorò » scrive il Vasari, « per quel re molte opere di scultura e d'architettura; e particolarmente un bellissimo palazzo con quattro torri ed altri molti edifizj... » Il re Giovanni II morì nel 1495, e D. Manuel salì al trono, che circondò di fasto. Soggiunse il Vasari: « attese anco Andrea, mentre stette con quel re, ad alcune cose stravaganti e difficili d'architettura, secondo l'uso di quel paese, per compiacere al re, delle quali cose io vidi già un libro al Monte Sansovino, appresso gli eredi suoi ».

1500 — Torna a Firenze, per la via della Castiglia. Si trova il suo nome in un documento della Cattedrale di Toledo, in data 15 luglio 1500 (F. Perez Sedano, *Notas de l'archivo de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1914, pag. 23): « En 15 de julio de 1500 se pagò a Andrès florentin la imagen de San Martin, que hizo por muestra del retablo ».

1513, 22 giugno — Leone X con un suo breve nomina Andrea Sansovino « Capo e Maestro Generale della fabbrica Loretana e dell'opera di scultura per l'ornamento della Santa Casa », in luogo di Cristoforo Romano morto nel 1512. E così si esprime: « de tua fide, integritate atque Architecturae et Sculpturae Artium sufficentia plurimum in Domino confisi:

ac sperantes quod ea quae tibi duxerimus committenda bene et laudabiliter exequeris; Te fabricae et operi eiusdem domus sive templi praeficiendum duximus, et ad nostrum beneplacitum praeficimus per praesentes ».

1513 — In quest'anno viene fabbricato per Giuliano de' Medici, fratello di papa Leon X e Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, il Palazzo in piazza de' Caprettari, e vien preso in considerazione il progetto di Andrea Sansovino.

1514, 6 febbraio — Prima notizia della presenza del Sansovino a Loreto (Cfr. *Civiltà Cattolica*, 1931, p. 420).

1514 — Andrea guida i lavori per la cupola del Duomo di Loreto, e forse anche quelli per il Palazzo Apostolico, secondo il progetto di Bramante, incominciato durante quest'anno.

1517, 18 gennaio — Leone X manda Antonio da San Gallo il Giovane a ispezionare le opere d'architettura a Loreto e a riferirgli intorno ad esse, avendo fede in quell'architetto « in costruendis aedificiis optimi judicii ».

1517, giugno-21 novembre — Nel frattempo, come architetto a Loreto, Cristoforo di Simone Resse succede al Sansovino, e a questi rimane solo l'incarico delle sculture per la Santa Casa.

1519, luglio — Andrea consegna i disegni delle colonne del portico interno del Palazzo Comunale di Jesi. Nelle indicazioni a ciò relative, il maestro è detto: « M.° Andrea architeptori aedium dive Marie lauretanae ».

1520, 20 dicembre — Andrea rimette la carica di capo della fabbrica del Duomo a M.° Cristoforo di Simone Resse da Imola, e conserva solo la direzione dei lavori nella Santa Casa. È probabile che Antonio da San Gallo il Giovane, che abbiamo veduto ispezionare le opere di Andrea Sansovino a Loreto, riferisse in modo sfavorevole, come si può supporre da una nota in un disegno di Antonio stesso agli Uffizî, a proposito del palazzo Apostolico lauretano: « principiato per Bramante guidato male per lo Sansovino: bisogni correggerlo ».

1520, 21 settembre — Il Sansovino è citato nei rogiti di Monte San Savino.

1520, 20 dicembre — Leone X con un suo breve lo conferma capomaestro nelle opere di scultura per la Santa Casa lauretana.

1521, 20 gennaio — Si comunica al vescovo di Sant'Angelo, governatore di Loreto, che Sua Santità vuole continuare a servirsi di lui come « capo

maestro dell'opera del scarpello, tanto nello adornamento de la cappella, quanto in ogni altra cosa, dove haverà intervenirne lo scarpello ».

1521 — Il Comune di Jesi commette a Maestro Andrea il disegno dei torrioni « da farsi nelle mura allora restaurate ».

1523 — Fornisce il disegno del chiostro di Sant'Agostino del Monte San Savino.

1523, 28 agosto, 26 novembre, 7 dicembre, 18 dicembre — Il nome del Sansovino appare sotto queste date nei rogiti di Monte San Savino.

1523, 24 dicembre — Clemente VII lo conferma « fabricae et almae domus Lauretan. Architectori ac Sculptorum in ea Caputmagistro », visto che nel suo ufficio « egregie et laudabiliter te gesseris, de bono in melius continuabis ».

1524 — Consegna il disegno per le scale della salita al Vescovado di Arezzo [1].

* * *

La prima opera architettata da Andrea Sansovino è l'altare del Santissimo Sacramento, per la nuova chiesa di Santo Spirito in Firenze (fig. 119), allogatogli dalla famiglia Corbinegli nel 1485. Il 13 dicembre di quest'anno il capitolo dei frati del convento di Santo Spirito, adunati dal loro priore, concesse alla « generosa casa de

---

[1] Bibliografia su Andrea Sansovino specialmente come architetto: VARNI S., *Di alcune opere di And. Contucci da monte San Savino scultore ed architetto*, Genova, 1867; VASARI G., *Le Vite* con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, IV, Sansoni, 1879; SEMPER H. U., BARTH W., *Bildhauer-Architekten der Renaissance*, Dresden, 1880; SCHÖNFELD P., *Andrea Sansovino und seine Schule*, Stuttgart, 1881; PASQUI U., *Nuova guida d'Arezzo*, ivi, 1882; GIANUIZZI P., *La Chiesa di S. Maria di Loreto*, in *La Rassegna Italiana*, 1884; STEGMANN v. C., u. GEYMÜLLER v. H., *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, Munich, 1885-1908; GIANANDREA A., *Il Palazzo del Comune di Ješi*, Jesi, 1887; GIANUIZZI P., *Documenti inediti sulla Basilica Loretana*, in *Arch. st. dell'Arte*, 1888; HAUPT A., *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, Frankfurt u. M., 1890; RASTEIRO J., *Quinta e Palacio de Bacalhoa em Azeitao*, Lisbona 1895 e 1898; ROGGE T., *Ein Palast Andrea Sansovino's in Portugal*, in *Zeitsch. f. bild. Kunst.*, 1896; WATSON W. C., *Portuguese Architecture*, London, 1908; BERTAUX E., *La Renaissance en Espagne et en Portugal*, in *Histoire de l'Art*, Michel ed., IV, p. 2, Paris, 1911; HAUPT A., *Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal*, in *Neueren Baukunst*, Stuttgart, 1927; BATTELLI G., *Il Sansovino in Portugallo*, Coimbra, 1929; BOTTO C., *L'edificatione della chiesa di Santo Spirito in Firenze*. in *Rivista d'Arte*, 1931; *Andrea Sansovino a Loreto*, in *Civiltà Cattolica*, dic. 1931, genn. 1932, febb. 1932; MIDDELDORF U., *Eine Zeichnung von Andrea Sansovino in München*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., X, 1933; IDEM, *Giuliano da Sangallo e Andrea Sansovino*, in *Art Bulletin*, 1934; VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, in *La Scultura del Cinquecento*, vol. X, parte I, Milano, 1935; HUNTLEY G. H., *Andrea Sansovino sculptor a. Architect of the Ital. Renaissance*, Cambridge, Harvard University, 1935.

Corbinegli » il Sacramento, « con questo che detta chasa tenghi detto sacramento honorificamente et sempre con lume acceso dinanzi et per la festa del corpo di cristo vi mandino le falcole et così el giovedì santo et così con quegli ornamenti che meritamente detto sacramento merita ». È probabile che Andrea Sansovino attendesse alla erezione dell'altare dal 1485 al 1490. Il documento ci fa ridar fede al Vasari che ritenne l'altare eseguito prima della dimora di Andrea in Portogallo. Le affinità di schema decorativo con i mausolei dei Cardinali Sforza e Basso in Santa Maria del Popolo, eseguiti nel 1505, e nel 1507, sono tali da far pensare a una prossimità di tempo fra le tre opere, ma il documento citato, dando una base sicura alla datazione, induce a cogliere, nelle apparenti somiglianze fra l'altare e i mausolei, differenze tali da spiegar la distanza d'intervallo fra tali opere. Tutto, nell'altare, nonostante i riscontri di alcune parti, come degli angioli portacandelabri in alto e delle figure entro le nicchie di qua e di là dal tabernacolo, è piatto, traforato, non girato su diversi piani, senza aggetti e scavi, senza pienezza di volumi, senza profondità. Si sente più la somiglianza dell'arte di Andrea Sansovino con quella toscana contemporanea, con Benedetto da Maiano e con Desiderio da Settignano. Solo il tabernacolo di Andrea Sansovino a Montici presso Firenze può associarsi all'altare dei Corbinegli, con quegli Angioli in corsa come gli altri citati porta candelabri: essi riappariranno nei monumenti Sforza e Basso, ma più pacati, e non nel vento della corsa.

La costruzione dell'altare a foggia di trittico, con predella e cimasa a lunetta, chiusa da pilastrini, sormontata da un fregio e da timpano tronco, è assiepata d'ornati, così che il liscio fregio, bianco collare, contrasta con la ricchezza esuberante d'ogni parte dell'altare, con gli ornati commisti a emblemi chiesastici, a simboli della Passione. Tutte le cornici con ovoli, perline, fusetti, baccelli, sono arricchite, e ci indicano come Andrea Sansovino tendesse a nobilitare ogni superficie, a ricamarla e a frangiarla. Quella minuzia nuoce all'effetto, che sembra più consono a un altare intagliato in legno che non scolpito nel marmo.

Non si potrà individuare l'opera del Sansovino nel ricetto fra la sagrestia e la Chiesa di Santo Spirito (fig. 120-121). A lui il Vasari attribuisce tutta la decorazione, mentre Simone del Pollaiolo nel 1489

Fig. 119 — Santo Spirito.
Andrea Sansovino: Altare Corbinegli.
(Fot. Alinari).

Figg. 120-121 — Firenze, Santo Spirito. Andrea Sansovino: Capitelli nell'antisagrestia di Santo Spirito.
(Fot. Alinari).

ne apprestò il modello. Così che noi seguiamo Andrea, matricolato soltanto, tra i maestri di pietra e di legname, il 13 febbraio 1491, in viaggio per il Portogallo, inviato da Lorenzo de' Medici al re Gio-

Fig. 122 — Tomar, Oratorio di N. S. della Concezione.
Andrea Sansovino: Cappella di M. S. della Concezione.
(Dal Battelli).

vanni II. Il Battelli, che ha studiato con ogni cura l'opera di Andrea in Portogallo, gli ascrive l'Oratorio di N. S. della Concezione a Tomar (fig. 122), ove sembra di sentir gli echi del Ricetto fra la sagrestia

e la chiesa di Santo Spirito; ma l'effetto di suntuosità un po' greve del vestibolo fiorentino, si muta in effetto di grazia armoniosa a Tomar, di levità pittorica, di chiarore. Tarchiata è la porta rettangolare del Cronaca, mentre è tutta articolato slancio l'altra del Sansovino, il cui timpano sottile sale a raggiunger col vertice la cornice inferiore della trabeazione. A tale slancio risponde la volta profonda, più stretta che quella del Cronaca, e perciò più ricca d'effetto pittorico. Il grande oculo del Cronaca, qui tronco da un'orizzontale nel basso, apre nel lunettone di fondo un fantastico ventaglio di luce, che si propaga in gradazioni leggere entro la profondità della volta. E la luce, dalle finestre aperte nelle navi laterali, si diffonde per l'oratorio, dà trasparenze alle colonne marmoree, infonde a tutta l'architettura, nonostante la massività della trabeazione e la robustezza delle colonne sul breve piedistallo, un'apparenza di leggerezza ariosa, di serico chiarore. Nulla, per il Sansovino, deve turbare la continuità delle superfici preziose: ai massicci lacunari del vestibolo di Santo Spirito, egli sostituisce un semplice ornato geometrico a tasselli marmorei, disposto con rara parsimonia, come ornamento policromo tessuto in una zona di raso. Il gusto raffinato di Andrea è in questo accento di colore così sobrio e sottile, che lascia alla volta tutta la sua espressione di slancio aereo.

L'opera del Sansovino in Portogallo andò certamente distrutta o trasformata; non si riconosce più « il bellissimo palazzo con quattro torri ed altri molti edifizi », di cui parlò il Vasari. Si volle vederlo in un palazzo a Praça do Comérico, distrutto nel 1755; altri lo identificò astrattamente nel castello di Alvito a Alemtejo, ma fu contraddetto ragionevolmente; e infine G. Hayda Huntley si trattiene a considerare la villa di Bacalhoa em Azeitao, che ha logge del nostro Rinascimento, ma come per riflesso di esempi italiani, così che le forme rinascimentali si adattano a un corpo esotico, a una costruzione che nulla ha di nostro.

Sembrano invece bene attribuite per il Battelli ad Andrea la cappella di Sant'Antonio da Castanheira, e la Porta Speciosa della Cattedrale di Coimbra (fig. 123), dove il Sansovino dette buona parte alla decorazione nell'architettura. La cappella di Sant'Antonio fu eretta dal re Don Giovanni II, che, caduto gravemente infermo per la morte del figlio Alfonso precipitato di sella lungo le rive del Tago,

Fig. 123 — Coimbra, Cattedrale.
Andrea Sansovino e aiuti: Porta Speciosa.
(Fot. Daniel Silva).

fece voto di recarsi pellegrino alla chiesa del Santo, appena recuperata la salute. Guarito, il Re sciolse il voto, e lasciò alla chiesa il ricordo della propria magnificenza.

Le grottesche della cappella di Sant'Antonio de Castanheira sono molto simili a quelle della Porta Speciosa di Coimbra sovrapposta alla costruzione originaria più antica: il primo ordine della porta è un grandioso arco trionfale, con i pilastri arricchiti da candelabre, con teste sporgenti dai cerchi, come medaglioni, nei pennacchi, e con la trabeazione ornatissima; il secondo ordine è una loggia con colonne corinzie, balaustre tra piedistallo e piedistallo delle colonne, pilastri scanalati dalle parti; il terzo ordine consta d'una edicola tripartita, nel centro della quale stava originariamente la *Visitazione*, nelle parti laterali due angioli. Andrea Sansovino con questa costruzione s'avvicinò al gusto portoghese immaginoso, pieno di pompa, allo stile manuelino diffuso durante il regno di Don Manuel (1495-1521), stile, che, secondo Jaquim de Vasconcellos, « non ha altro scopo se non quello di colpire la fantasia, ma rivela l'ignoranza assoluta delle leggi costruttive e decorative e non ha neppur l'ombra d'un legame organico. Il risultato fu fatalmente un naturalismo senza legge, né freno, in cui la fantasia, il capriccio, il casaccio si sovrappongono a tutte le regole dell'arte ».

Ma questa severa condanna non poteva applicarsi alla superba *Porta Speciosa* della Cattedrale di Coimbra, coperta di lussureggiante decorazione italiana, eredità lasciata da Andrea Sansovino e dai suoi aiuti ai maestri francesi e spagnuoli, che, giunti in Lusitania, abbandonarono lo stile gotico fiorito, e ascoltarono il verbo della italiana rinascita.

Un disegno di Andrea Sansovino, supposto per il mausoleo del principe Don Alfonso, si trova nella R. Galleria degli Uffizî (fig. 124), quello stesso che Padre Resta in una sua lettera a Giuseppe Ghezzi ricordò come « il disegno d'un sepolcro in grande per il Re di Portogallo del Sansovino vecchio »[1]. Nel disegno, il mausoleo è composto come poi furono gli altri dei cardinali Sforza e Basso; ma mentre

[1] Un finissimo conoscitore dell'arte fiorentina, il MIDELDORF (*Rivista d'Arte*, n. 3 luglio-settembre, 1934), suppone che il disegno appartenga agli anni fiorentini di Jacopo Sansovino, e quindi che il VASARI, raccoglitore del disegno, abbia confuso Jacopo con Andrea. A noi sembra che il disegno abbia tante connessioni con l'opera di Andrea da non potere in alcun modo accreditarlo a Jacopo.

Fig. 124 — Firenze, Galleria degli Uffizî, Gabinetto delle stampe.
Andrea Sansovino: Disegno di mausoleo.
(Fot. della Soprintendenza ai Monumenti per la Toscana).

questi sono proporzionati nelle parti bene insieme congiunte, in quello il sepolcro sta a sè, come collocato entro una gigantesca incorniciatura. Le nicchie con statue dei santi patroni del defunto si sovrappongono tra colonne; e tutti i piedistalli grandi e piccoli, tutte le basi, son figurate a bassorilievo; insieme formano un grand'arco trionfale, entro la cui apertura s'innalza il sarcofago; e il principe siede sopra il letto funebre, alla maniera etrusca, forma ritornata in vita primamente nell'arte di Andrea. Un baldacchino copre il catafalco, e tra le cortine, nel fondo, si disegna entro un medaglione la Santa Vergine col figlio. Tra la cima crocesegnata del baldacchino e il sottarco a lacunari dell'incorniciatura corre una distanza grande; e l'arco non sembra girar sul sepolcro, ma esserne distaccato e lontano. Come nell'altare Corbinegli e nei mausolei dei cardinali Sforza e Basso, si vedono in alto, sui lati, i due angioli porta candelabro, qui in una specie di attico, in alto, si vede ciò che bene sta come paliotto nell'altar Corbinegli, il Cristo morto tra Maria e Giovanni. Quell'attico è basso, è un'aggiunta, non il coronamento del grande mausoleo. Così il bisogno di strafare, di sovrapporre scultura a scultura, guasta la linea del monumento, le sue proporzioni, il suo ritmo toscano.

In Roma, il mausoleo del Cardinale Ascanio Sforza (fig. 125) e l'altro del Cardinal Basso (fig. 126), sono simili, entrambi straricchi d'ornamenti, che si fanno sempre più sottili, più bassi, formicolanti sui fusti delle colonne, sui piedistalli, sui pilastrini, sulle basi, lungo i fregi. È una festa, un brusio di ornati, che poco scema la solennità architettonica dei due mausolei, pur coprendoli di serti e di gemme. Il secondo mausoleo, benché stampato sul primo, ha un effetto di grandiosità maggiore, per i semplici costumi classici delle figure e i particolari scultorî sempre più assottigliati e impreziositi.

Dove per noi Andrea Sansovino mostra la sua abilità architettonica è nelle porte di Santa Maria dell'Anima (figg. 127-130). Abbiamo già detto che Bramante fu chiamato a consiglio con un architetto tedesco al principio della costruzione; e il Tedesco si studiò a fatica, quasi meccanicamente, di attenersi ai consigli del grande maestro; ma quando si dovettero eseguire le tre porte della chiesa, e Andrea Sansovino fu invitato a scolpire la Vergine col Bambino tra le anime del Purgatorio oranti, certamente si pensò di lasciar

Fig. 125 — Roma, S. M. del Popolo.
Andrea Sansovino: Mausoleo del Card. Ascanio Sforza.
(Fot. Alinari).

Fig. 1[illegible] — Roma. S. Maria del Popolo.
Andrea Sansovino: Mausoleo del Card. Basso.
(Fot. Alinari).

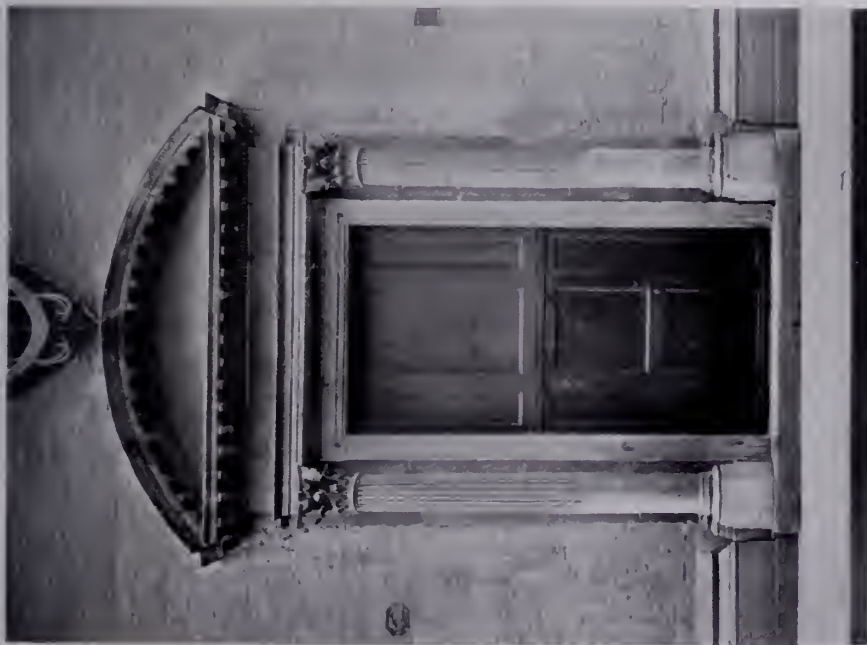



Fig. 127-128 — Roma, S. M. dell'Anima. Andrea Sansovino: Porte laterali.
(Archivio fot. nazionale).

che lo scultore aprisse la nicchia delle sue figure nel timpano della porta mediana. Fabbricatasi la nicchia, era naturale ch'egli continuasse il resto, e accompagnasse alla porta mediana le due porte

Fig. 129 — Roma, S. M. dell'Anima.
Andrea Sansovino: Porta mediana.
(Archivio fot. nazionale).

minori consorelle: con ogni probabilità tutte tre sono del Sansovino stesso, come chiariscon l'ornato dei capitelli corinzi, le teorie delle mensolette eleganti, le cornici a fogliette, a ovoli, a perle, a fusetti, tutta la ricchezza dello scultore che ingemma le tre porte magnifiche tra le colonne corinzie, scanalate, come nella santa Casa di Loreto.

Nel gruppo da Andrea posto entro il timpano della porta di Santa Maria di Loreto in Roma, si sente l'incastro, mentre le figure sulla porta di Santa Maria dell'Anima par che siano nate entro lo spazio

Fig. 130 — Roma, S. M. dell'Anima.
Andrea Sansovino: Particolare della porta mediana.
(Archivio fot. nazionale).

triangolare, la Madonna sull'asse, le anime oranti, impicciolite nello spazio verso gli angoli decrescenti.

Da Roma il Sansovino fu a Loreto « capo e maestro della fabbrica lauretana e dell'opera di scultura per ornamento della Santa Casa » (figg. 131-133). La decorazione del sacro luogo fu divisata nel 1509 da Bramante e da Cristoforo Romano, il quale la iniziò, ornando la base con formelle di perfetto gusto classico, con la misura e il ritmo delle composizioni di questo antico maestro, degno dei tempi classici. Dopo tale prezioso inizio, Andrea Sansovino continuò la decorazione della Santa Casa con la ricchezza a lui consueta, e

ne fece un apparato festoso, con abbinate colonne corinzie a scanalature, formanti lievi avancorpi, nicchiette sovrapposte con statue, e porte aperte negli spazî, maggiori nei fianchi tra avancorpo e avancorpo. L'opera di Cristoforo Romano fu ingrossata, affittita, accentuata dai seguaci del Sansovino.

Fig. 131 — Loreto, Santa Casa.
Andrea Sansovino: Facciata principale.
(Fot. Alinari).

Questi, mentre attendeva alle istorie per la Santa Casa, lavorava al Palazzo Apostolico (figg. 134-135), dove non seppe interpretar il disegno di Bramante a giudicare dalle critiche mossegli, così incalzanti da indurre il pontefice Leon X a mandare in Loreto, nel 1517, per ispezione, Antonio da San Gallo il Giovane. Non sappiamo bene quali ne fossero i risultati, ma, cinque mesi dopo la visita, i lavori architettonici in Loreto furono rimessi a m° Cristoforo

Fig. 132 — Loreto, Santa Casa. Andrea Sansovino: Architettura del fianco sinistro.
(Fot. Alinari).

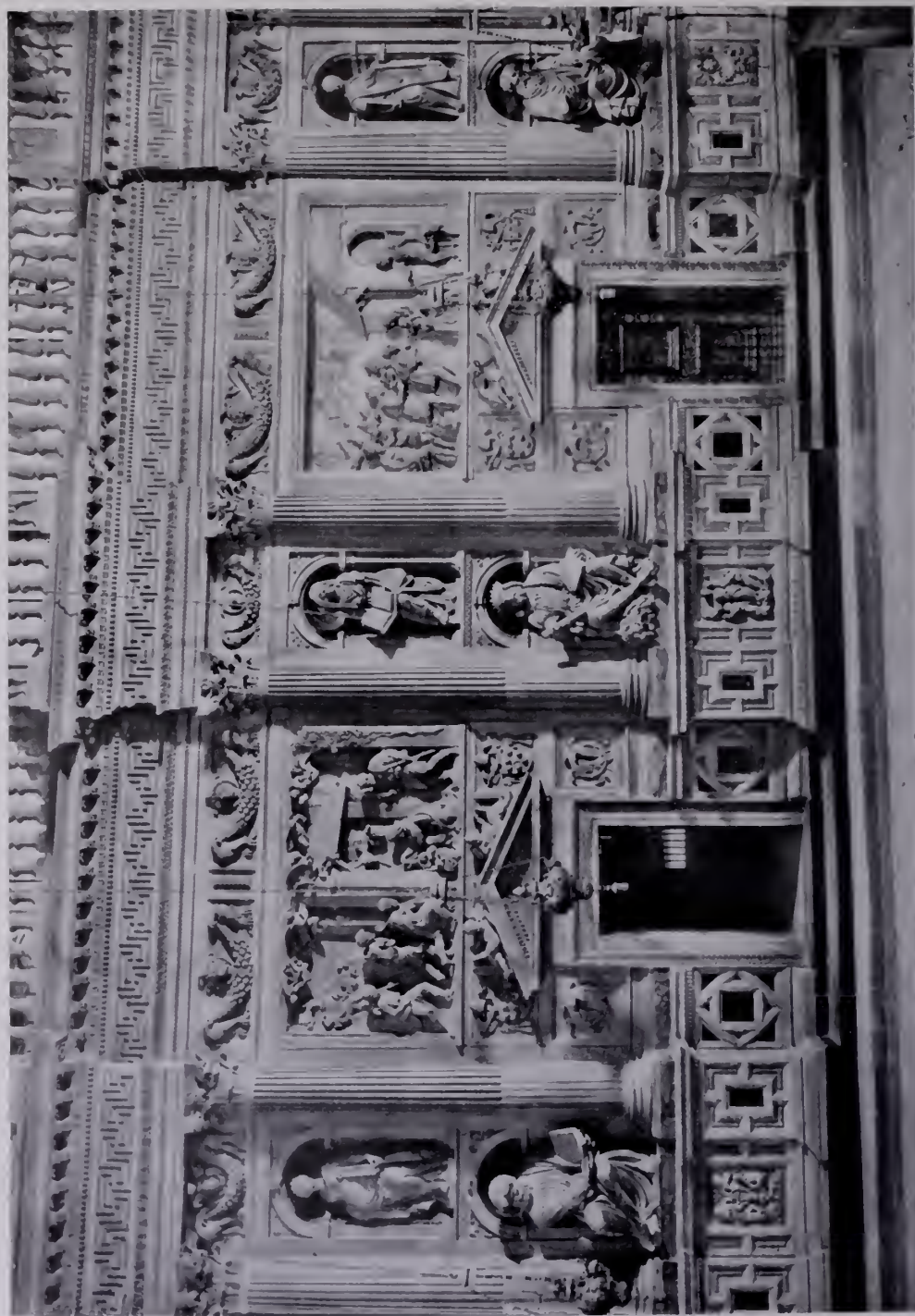



Fig. 133 — Loreto, Santa Casa. Andrea Sansovino: Architettura del fianco destro. (Fot. Alinari)

Fig. 134 — Loreto, Palazzo Apostolico. Bramante, Andrea Sansovino, Antonio da Sangallo il Giovane: Architettura del Palazzo. (Fot. Alinari).

Fig. 135 — Loreto, Palazzo Apostolico.
Bramante, Andrea Sansovino, Antonio da Sangallo il Giovane: Porticato.
(Fot. Alinari).

Fig. 136 — Jesi, Palazzo municipale.
Andrea Sansovino: Loggiato inferiore e pozzo nel cortile.

di Simone Resse da Imola. E in un disegno degli Uffizî per lo stesso Antonio da San Gallo si legge, a proposito del palazzo Apostolico loretano: « principiato per Bramante, guidato male per Sansovino: bisogna correggerlo ».

Fig. 137. — Jesi: Palazzo municipale.
Andrea Sansovino: Loggiato superiore

Nel 1510, Andrea fece disegni per i loggiati del cortile del palazzo comunale di Jesi (figg. 136-139), associando così l'opera sua a quella del grande architetto Francesco di Giorgio Martini, che a quel palazzo aveva data la sua nobilissima impronta. Un'altr'opera

Fig. 138 — Jesi, Palazzo municipale.
Andrea Sansovino: Altra veduta del loggiato superiore.

Fig. 139 — Jesi, Palazzo municipale.
Andrea Sansovino: Altra veduta del Loggiato superiore.

associa i due maestri: l'altar maggiore architettato dal Sansovino per la chiesa di Santa Maria delle Grazie al Calcinaio (fig. 140), esempio magistrale della scienza architettonica del Martini. L'altare, nelle riquadrature delle basi, nei capitelli corinzi, nella ricchezza delle

Fig. 140 — Cortona (presso), Chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio.
Andrea Sansovino: Tabernacolo.

cornici, par trasportato via dalla Santa Casa di Loreto: padiglione superbo, con l'arco che si imposta sulle cornici ridenti, mentre nel sottarco le rose s'inquadrano nei lucunari. Porta la data MDXX.

A Monte San Savino vi è una casa (fig. 141), di fronte a San

Fig. 141 — Monte San Savino, di fronte a Sant'Agostino. Andrea Sansovino: Sua Casa

Agostino, indicata dalla tradizione come proprietà di Andrea, casa semplice, con l'arco della porta alla senese, rivestito di bugnato, e tutto il resto a linee geometriche, calme, raccolte, senza accentuazioni di rilievo. C'è un senso d'intimità in quell'accostarsi delle tre finestre mediane, con le modeste zone piatte delle cornici mosse appena dalla

curva della mensola di chiave, e nelle finestrine laterali, che par spiino timide dal vuoto circostante. Tra il pianterreno e il primo piano nessuna cornice divisoria; una sottilissima tra il primo e il secondo piano, non più accentuata di quelle che segnano il cappello alla finestra, così che nulla, se non qualche solco di linea, interrompe l'unità della superficie, linda, semplice, familiare. Tutto il cuore di

Fig. 142 — Monte San Savino, Sant'Agostino.
Andrea Sansovino: Chiostro.

questa casa, vero specchio dello spirito di Andrea, batte al centro, nelle tre finestre così fraternamente accostate.

Come la casa del Sansovino spira raccoglimento, così il chiostro di Sant'Agostino a Monte San Savino (fig. 142) par mormori pace, in quella sua purezza astratta, in quella sua tranquillità silenziosa. Fu eseguito, su disegno del Sansovino (1523), dieci anni dopo, da Domenico di Nanni insieme col figlio, maestri che anche eseguirono, sempre sul disegno di Andrea, la cantoria e il pulpito nella stessa chiesa di Sant'Agostino.

Il dorico portale della cappella di San Giovanni Battista, con-

Fig. 143 — Monte San Savino: Cappella di San Gio. Battista.
Andrea Sansovino: Portale.

giunta a Sant'Agostino (fig. 143), nonostante i restauri, serba eleganza e solidità nelle proporzioni ottenute con giusta misura da Andrea Sansovino. La casa, il chiostro suddetto, la porta dorica, ci hanno allontanato dall'architetto che gode di arricchire con le sue

Fig. 144 — Monte San Savino: Loggia del Mercato.
Andrea Sansovino: Loggia.
(Fot. Alinari).

sculture le membra delle sue fabbriche. Torna a sfogarsi alquanto nella loggia del Mercato (figg. 144-146), dirimpetto al palazzo Ciocchi del Monte, eretto da Antonio da San Gallo. Per tale prossimità anche fu data a questo maestro la loggia che lo Stegman rivendicò

al Sansovino. Le cinque arcate della loggia su quattro colonne corinzie s'appoggiano nei lati a due pilastri terminali e sopportano un architrave; su questo è un attico con oculi corrispondenti alla chiave delle arcate. Nei pennacchi sono i sassi dello stemma dei Ciocchi fra corone d'alloro. Realmente la costruzione richiama le forme sansovinesche, specialmente per il capitello, che trilla con le sue foglie

Fig. 145 — Monte San Savino, loggia del Mercato.
Andrea Sansovino: Interno della loggia.

sulle colonne e sembra portato a Monte San Savino dalla Santa Casa, e che si ripete, riducendosi, nella parete a fondo del loggiato, dove par proiettarsi l'ombra dell'esterno, dei pilastri che ne echeggiano l'ordine, e degli oculi dell'attico.

Lo scultore portò nell'architettura, quasi sempre, il suo spirito di eleganza, classico, aureo, fatto di nobiltà e di ricchezza, dal ricetto e dalle fughe di colonne in Santo Spirito, da lui richiamate in Portogallo a Tomar, sino alla loggia del Mercato a Monte San Savino. Con lui l'architettura del Quattrocento trovò, più che ampiezza cinquecentesca, esuberanza di fioritura; ma basterebbe la casa dell'artista

e il chiostro di Sant'Agostino nel suo paese natale, a farci comprendere come egli schiudesse talvolta la sua anima di quattrocentista tra le abbondanze cinquecentesche, e, sempre, nella rara purezza di

Fig. 146 — Monte San Savino, loggia del Mercato.
Andrea Sansovino: Capitello d'una colonna della loggia.
(Fot. Alinari).

ritmo, nel nitore delle delicate superfici, nel gusto delle forme eleganti, dolci, serene, rivaleggiasse con l'ideale calma dei ritmi di Raffaello.

Non ci sembra da escludere che il nome di Andrea Sansovino convenga a quel capolavoro di plastica euritmia che è il loggiato della Canonica del Duomo di Cortona, tutto terso e puro nella sua bianca veste, che all'interno del portico s'avviva di toscana bicromia

tra cornici in pietra serena e bianche mura (fig. 147). Si direbbe che da un prototipo del Sanzio abbia origine la perfetta limpidità delle sagome, la serenità del ritmo dolcemente scandito da archi e lesene, il nitore supremo dei fini capitelli ionici, degli archi lisci sotto il semplice anello di cornice, delle finestre delicate tra bande seriche di

Fig. 147 — Cortona, Duomo. Andrea Sansovino: Portico della Canonica.
(Fot. Alinari)

lesene e cornici di trabeazione, piatte e brevi, scarse d'aggetto. Opera d'un plastico puro, si rivela il loggiato nel taglio cristallino della pietra, nell'incastro di volumi all'incontro delle basi di pilastri o lesene con l'angolo smussato, che nel piano superiore si volge ai nostri occhi in liscia curvatura di tronco marmoreo. Siamo davanti a un raro gioiello del Rinascimento, così raccolto nella sua pace sognante, e così musicale nella giustezza del ritmo tranquillo, da prender posto tra le creazioni più tipiche del mondo raffaellesco. Più fiorito, il maestro, che a noi richiama Andrea Sansovino, è nella porta dorica della Cattedrale di Cortona (fig. 148), come nella chiesa, ispirata al San Lorenzo del Brunellesco, elegante per capitelli compositi con

Fig. 148 — Cortona, Duomo. Andrea Sansovino: Porta. (Fot. Alinari)

arricciate volute sulla corona delle foglie ripiegate, e per i pulvini che danno slancio alle arcate reggenti la trabeazione cui s'imposta la riquadrata volta a botte (fig. 149).

Nel disegno per un altare del Santissimo Sacramento, a Monaco

di Baviera (fig. 150), le forme affusate, lunghe e sottili, si equilibrano attentamente nell'architettura, così che gli angeli portacandelabri sembran dar figura alle curve foglie aperte di un cespo a base del tabernacolo. Il segno si fa più largo in seguito, nei monumenti preparati per cardinali (fig. 151), larghissimo nello schizzo per la tomba

Fig. 149 — Cortona, Duomo. Andrea Sansovino: L'interno.
(Fot. Alinari)

di Leon X (fig. 152), dove lo stampo fiorentino dell'architettura si trasforma in altro classico, semplificato, dove tutte le statue allegoriche escon dalle nicchie, la Fede tenendo graziosamente la croce, la Forza appoggiandosi mollemente con le congiunte braccia alla colonna ripiegata. L'apparato a ricami si muta nel silenzioso edificio in rintocchi uguali di metope e triglifi. Andrea Sansovino per fare il Cinquecento si tace. Una parte di sè, tanto elaborata, si perde; la fioritura quattrocentesca muore. Del tutto si perde nel disegno di un edificio (fig. 153), a cui si accede per una gradinata, da quattro colonne sorretto sino all'incontro delle ali, che forman crociera,

Fig. 150 — Monaco di Baviera, Gabinetto di disegni e di stampe presso l'antica Pinacoteca.
Andrea Sansovino: Disegno d'altare per il Santissimo Sacramento.

Fig. 151 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
Andrea Sansovino: Disegno di monumento per Cardinale.
(Per cortesia della Direzione del Museo).

Fig. 152 — Londra, Museo Vittoria e Alberto.
Andrea Sansovino: Disegno di monumento per Leon X
(Per cortesia della Direzione del Museo).

Fig. 153 — Firenze, R. Galleria degli Uffizi, Gabinetto di stampe e disegni.
Andrea Sansovino: Edificio tripartito con cupola.
(Fot. Alinari).

rette ciascuna da due colonne. Tutto l'edificio è aperto, ma, nel mezzo, s'imposta un tiburio, con aperture alla Palladio, con un bel vaso fiorito al sommo della cupoletta.

4.

RAFFAELLO

NOTIZIE SULL'ATTIVITÀ DI RAFFAELLO COME ARCHITETTO

1509, 12 giugno — Una bolla di Giulio II concede alla corporazione degli orefici di fabbricare la chiesa di Sant'Eligio in via Giulia, che, in un disegno di Sallustio Peruzzi, figlio di Baldassarre, è attribuita a Raffaello (GEYMÜLLER, *Raffaello studiato come architetto*).

1514, 1° aprile — Raffaello viene eletto architetto e sovraintendente della fabbrica di San Pietro, succedendo in questa carica a Bramante. Lo si ricava da un pagamento del 1° aprile 1519 (FEA, *Notizie*, ecc.).

1514, 1° luglio — Raffaello scrive allo zio Simone Ciarla in Urbino: « Circha a star in Roma non posso star altrove più per tempo alchuno, per amore della fabbrica di Santo Pietro, ché sono in locho di Bramante: ma qual locho è più degno al mondo che Roma? qual impresa è più degna di Santo Pietro? ch'é il primo tempio del mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista, che montarà più d'un millione d'oro; e sappiate che 'l Papa ha deputato di spendere sessantamila ducati l'anno per questa fabrica, e non pensa mai altro. Mi ha dato un compagno, Frate dottissimo e vecchio de più d'octant'anni, il Papa vede che 'l puol vivere pocho, ha risoluto sua Santità darmelo per compagno ch'è huomo ch'io possa imparare se ha alcun bello segreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte; ha nome Fra Giocondo, et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica » (PUNGILEONI, *Elogio storico*).

1514, 1° agosto — Breve di Leone X, con cui Raffaello viene nominato architetto della Basilica di San Pietro: « Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intellegunt, is a Bramante Architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi ille recte Principis Apostolorum templi romani, a se inchoati aedificationem committi posse moriens existimaverit; idque tu nobis forma eius templi

confecta, quae desiderabatur totiusque operis ratione tradita, docte atque abunde probaveris: nos... te magistrum eius operis facimus cum stipendio nummum aureorum trecentorum... » (Stampato nell'*Epistolarum Leonis decimi Pont. Max. nomine scriptarum Libri XVI*, di PIETRO BEMBO. Lugduni 1538, lib. VIII, pag. 192. Ripubblicato dal PASSAVANT, *Raffaello*, I, pag. 375).

1514, metà circa — Data probabile della lettera al Castiglione, pubblicata da BERNARDINO PINO, *Nuova scelta di lettere*, Venezia 1582, tomo II, pag. 249, senza firma né data: « ... Nostro Signore con l'onorarmi mi ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello che io ne ho fatto piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, ne so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti... ». Vitruvio venne tradotto in volgare, a richiesta di Raffaello, dal dottissimo Marco Fabio Calvo di Ravenna. Il manoscritto è conservato nella biblioteca di Monaco, e in fine del X libro, in margine, ha una nota di carattere simile a quello del testo: « Fine del libro di Vitruvio, architecto, tradotto di latino in lingua et sermone proprio et volgare, da Marco Fabio Calvo Ravenate, in Roma, in casa di Raphaello di Giovanni di Sancte da Urbino, et a sua istantia » (PASSAVANT, *Raffaello*).

1515, 27 agosto — Breve di Leone X, in cui Raffaello viene incaricato di comprare per la fabbrica di San Pietro i marmi e le pietre che si cavano dalle rovine dell'antica Roma, e di impedire che si distruggano le vecchie iscrizioni (Estratto dalla raccolta di lettere latine di PIETRO BEMBO, edizione di Lione. Ripubblicato dal PASSAVANT, op. cit.).

1515 — Nella *Raccolta dei Palazzi Moderni* del FERRERIO, è inciso il Palazzo Vidoni, presso St. Andrea della Valle, tradizionalmente attribuito a Raffaello, con la scritta: « Palazzo del sig. cav. Coltrolini alla Valle, architettura del amirabile Raffaele Sanctio da Urbino, fabricato l'anno MDXV ». Non si sa donde abbia ricavato questa notizia.

1515 — Leone X fa vendere per mille ducati al suo chirurgo, Giacomo di Bartolomeo da Brescia, un pezzo di terra posto nell'angolo delle vie Sistina e Alessandrina, dove egli fece costruire una casa, ancora esistente, e attribuita dalla tradizione a Raffaello (PASSAVANT, *op. cit.*).

1515, fine, o principio del 1516 — Probabile viaggio a Firenze di Raffaello, partecipe della gara per la facciata di S. Lorenzo. Se ne ha notizia da una lettera di Baccio Bandinelli al duca di Firenze, in data 7 dicembre 1547, e dal VASARI, nella *Vita del Sansovino*.

1516 — Maestro Aloysio di Pace, veneziano, termina i mosaici della cupoletta della cappella Chigi, in Santa Maria del Popolo. La data è segnata sul mosaico.

1518, 13 agosto — Bernardo Contabili, oratore estense, scrive al duca assicurandolo di sollecitar Raffaello per il lavoro commessogli, ma aggiungendo ch'egli è occupatissimo, perchè «...ultra la pictura lha l'architectura et carico de ciò che designa el Papa aciò pertinente...».
(Archivio di Stato in Modena; Carteggio da Roma; pubblicato dal CAMPORI, poi da A. VENTURI in *L'Arte*, 1919).

1519, 9 marzo — Alfonso Paolucci scrive al duca di Ferrara, narrandogli di aver assistito alla recita della commedia «I suppositi» di Ludovico Ariosto, rappresentata in casa del cardinal Cybo, in presenza di Leon X; la scena «era molto bella, de mano de Rafaele, et representavasi bene per mia fè ferara de prospective, che molto furono laudate...» (Pubblicato dal CAMPORI, poi da A. VENTURI in *L'Arte*, 1919).

1519, 1° aprile — «Maestro Rafael d'Urbino deve avere ducati 1500 per sua provvisione d'anni cinque, cominciati a dì 1° aprile 1514, et finiti a dì 1° aprile 1519 a ducati 300 l'anno...» (PUNGILEONI, *op. cit.*).

1519, 3 giugno — Baldassar Castiglione scrive da Roma al marchese Federico Gonzaga, dicendo che «a quanto me scrive V. Ex. circa li disegni della sepoltura, penso che quella a quest'hora debba esser satisfatta per uno di Raphaello, el quale al parer mio è assai al proposito...». Il disegno probabilmente fu fatto per la sepoltura di Francesco Gonzaga.

1519, 17 dicembre — L'oratore estense scrive al duca d'Urbino che Raffaello è molto affaccendato «per essersi posto in questa architettura, et fa il Bramante, et vorrebbe torre l'arte di mano a Juliano Leno...» (CAMPORI, *op. cit.*, ripubblicato da A. VENTURI in *L'Arte*, 1919).

1520, 1° aprile — Raffaello «deve havere ducati 300 d'oro per sua provisione d'un anno a ragione di ducati 300 l'anno, finito il 1° aprile 1520» (FEA, *op. cit.*).

1520 — Data scritta nel fregio del palazzo di Giannozzo Pandolfini a Firenze, il cui disegno è dal VASARI attribuito a Raffaello.

1520 — Data che si leggeva nel fregio del Palazzo dell'Aquila in Borgo Nuovo, che il VASARI attribuì al Sanzio.

1520, 6 aprile — Morte di Raffaello.

1522, 13 agosto — Baldassar Castiglione scrive a Francesco Maria duca d'Urbino dicendogli che non gli può mandare la lettera del Sanzio, nella quale è descritta la villa che faceva edificare Giulio de Medici (Villa Madama), perchè non ne ha copia con sè. Suppone però che don Giuliano, cugino di Raffaello, potrebbe soddisfare il desiderio del duca (PUNGILEONI, *op. cit.*) [1].

* * *

Raffaello, alla morte di Giovanni Santi suo padre, aveva già mosso i primi passi nell'arte, e della sua precocità attesta un antico quadretto votivo del museo di Liverpool (fig. 154), con una stanza aperta sopra una loggetta, che dietro lo stilobate di marmi venati, tra gl'intercolunni, mostra un dolce paese, con ondulazioni di colline in distanza e l'arco d'un fiume. Il quadretto rivela già lo studio

[1] Bibliografia su Raffaello architetto: *Architettura ed ornati della loggia del Vaticano, opera del celebre Raffaello Sanzio*, Venezia, Santini, 1783; MILIZIA, Memorie degli architetti, Bassano, 1785; RAINALDI, *Logge del Vaticano*, Roma, 1802; FEA, *Notizie intorno a Raffaello Sanzio*, Roma, 1822; MISSIRINI, *Dell'eccellenza di R. S. nell'architettura dimostrata con ragionamenti e con tipi dell'architetto Carlo Pontani*, nel t. 98 della Bibl. Ital., Firenze, 1840; GASPARONI F., *Del merito architettonico di R. S.*, in *L'Architetto girovago*, I, 1841; SCHMELLER, *Ueber R. als arch. nach Handschrift der R. Bibl. Muenchen*, in *Abhandl. Akad. d. Wissenschaft*, 4, 1843; GEYMÜLLER, *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre*, 1875; ID., *Notizien ueber den Bau des Peterskirche*, Vienna, 1877; VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze, 1879; MÜNTZ, *La maison de Raphael*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1880; LETAROUILLY et SIMIL, *Le Vatican et la Basilique de Saint Pierre*, Parigi, 1882; OJETTI R., *R. S. architetto*, discorso letto nell'assemblea straordinaria tenuta dal Collegio degli Ing. e Arch. in Roma, in *L'Architetto girovago*, I, 1883; GEYMÜLLER, *Raffaello studiato come architetto*, Milano, 1884; FRIZZONI, recensione del libro sudd. in *Il Buonarroti*, 1885; MÜNTZ E., Nouv. éd., p. 578, 1886; GNOLI DOM., *La Casa di R.*, in *Nuova Ant.*, 1887; ROSSI, *La casa e lo stemma di Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888; GNOLI, *Un nuovo documento sulla casa di Raffaello*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1888; ID., *La sepoltura di Agostino Chigi*, in *Arch.* sudd., 1889; ID., *Documenti inediti intorno a R.*, in Id., 1889; BURCKHARDT, *Cicerone*, IV ed., II, 201 e segg.; ID., *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1891; LANCIANI R., *La pianta di Roma antica e i disegni archeologici di R.*, in *Rendiconti dell'Acc. dei Lincei S. V.*, vol. III, 1894; HOFFMANN, *Raphael in eigner Bedeutung als Architekt*, Lipsia, 1901-11; M. ERMERS, *Die Architekturen R.s in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen*, Strassburg, 1909; VOGEL, *Bramante und Raphael, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance*, Lipsia, 1910; HUELSEN CHR., *Die Halle in R. Schule v. Athen*, in *Mitt. d. Flor. Inst.*, I, 1911.

dei rapporti spaziali, un dono spontaneo di misura che guida il pittore inesperto a bilanciar il vano d'ombra di una stanza chiusa con lo spazio luminoso della loggetta e dei campi.

Un'altra tavoletta votiva (fig. 155) ci offre l'*Apparizione della Vergine a un giovane* quasi ignudo, in ginocchio, orante, in un loggiato aperto verso la campagna per archi, coi marmi del pavimento

Fig. 154 — Liverpool, Museo. Raffaello: Tavoletta votiva.

a trasparenze di alabastro, nell'aria luminosa dell'alba che avvolge cielo, paese e il silenzioso loggiato.

Tutta la luce che schiara le opere del fanciullo prodigio si riflette nell'architettura limpida dello spazio, nella assoluta semplicità di linee. Gli archi non sono di maniera peruginesca, ma più nitidi e saldi: il Perugino sembra volgerli per gioco sul paese mattinale; il fanciullo prodigio, che ha sentito l'afflato architettonico del Laurana, dà alla costruzione, con la semplicità, radice. Il pavimento a quadrelli, tripartito da due grandi fasce luminose, lo stilobate marmoreo di là dal loggiato, i veli azzurri della campagna ondeggiante, ci fanno sentire la purezza ingenua che segno e colore rifletteranno

nell'opera dell'Urbinate, quando diciassettenne, chiamato maestro in un atto pubblico, si obbliga a dipingere, alla fine dell''anno 1500, una pala d'altare per Città di Castello, la *Incoronazione di San Nicola da Tolentino, ad usum boni pictoris et magistri*. Per quella pala, Raffaello fece disegni, uno dei quali, nel museo Wicar di Lille (fig. 156), ci mostra, nell'angoletto a destra, un ricordo del palazzo ducale di

Fig. 155 — Helsingfors. Collezione privata. Raffaello: Altra tavoletta votiva. (Per cortesia di R. Douglas).

Urbino, dell'architettura di Luciano Laurana; le finestre hanno tuttavia sulla cornice superiore un segmento di cerchio, tale da richiamare particolarmente le aperture d'una delle famose tavolette di San Bernardino a Perugia.

Par che Raffaello rievochi il palazzo urbinate nell'interno figurato in una tavoletta rappresentante San Girolamo nello studio (fig. 157). È un esempio di metro spaziale calcolato e perfetto, aderente alla versione pierfrancescana: ogni oggetto, ogni figura, nello studio del Santo, è necessario elemento della costruzione architettonica, ogni atteggiamento, ogni gesto, ha valore di metrica pausa.

Fig. 156 — Lille, Museo Wicar.
Raffaello: Disegno per la « Incoronazione di S. Nicola da Tolentino » a Città di Castello.
(Fot. Braun).

Fig. 157 — Milano, Collezione privata. Raffaello: San Girolamo nello studio. (Fot. Mari).

Tutto è scandito con lauranesca misura, veduto nella trasparenza di un terso mattino. Costruttore impeccabile, Raffaello distribuisce ogni figura, ogni oggetto, nella deliziosa semplicità dell'interno, con istintiva giustezza di metro: le divisorie alla base della cattedra, il vano dell'armadiolo, gli sguanci della finestra, segnano i gradi di una scala metrica perfetta, che si continua di là dall'esile cancelletto

agreste, di là dalla porta, nella vastità del paese. Il colore stesso diviene strumento a questa nitida architettura spaziale: con le linee violette del soffitto e dei gradi del pavimento, Raffaello ottiene l'addentramento prospettico della scena.

Anche nell'*Annuncio a Maria* della predella dell'*Incoronazione vaticana* (fig. 158), l'ambiente architettonico, che nel Perugino sembra

Fig. 158 — Roma, Galleria vaticana.
Raffaello: L'Annunciazione.
(Fot. Anderson).

l'impalcatura d'un consueto scenario, trova solidità, fuga di colonnati e di pilastri, profondità che si perde negli azzurrini vapori del paese e nel biancore del cielo. L'architettura del Perugino prende ossa in Raffaello.

Nello *Sposalizio* della galleria di Brera (fig. 159), pur tra i ricordi della *Consegna delle Chiavi* di Pietro Perugino, prototipo alla composizione raffaellesca, la forma ottagonale del tempio si slarga mediante i due protiri laterali; la grande piazza soleggiata si stende anch'essa ai lati; suonano entro la perfetta regolarità dello spazio le armonie architettoniche di Bramante. Il lastricato marmoreo della piazza, con le sue zone raggiate, che partono dagli spigoli della gra-

dinata ottagonale, prolunga indefinitamente attorno i contorni ottagoni, conchiusi, del tempio; e l'orizzonte luminoso svelato dalle arcate della loggia e dalla porticina aperta dà l'illusione di una grande vastità di sfondi, perduta nel sole; il corteo continua col suo arco il giro circolare della piazza, in cui si spengono gli spigoli leggieri dell'architettura. Raffaello, chinando le teste, piegando dolcemente i corpi, facendoli indietreggiare a semicerchio dalla linea estrema del primo piano, equilibrandone i moti, assorbendo le cadenze dei busti e delle teste nelle onde concentriche di tutta la composizione, conseguì risonanze di ritmi.

Nel 1504, quando dipinse lo Sposalizio, l'Urbinate, che fu definito costruttore di spazio, ebbe notizia del tempietto di San Pietro in Montorio per Bramante, e, mentre l'Ingegno nello *Sposalizio* di Caen riduceva il tempio del Perugino quale si vede in fondo al grande affresco della Sistina, Raffaello, nel richiamare l'opera del maestro, all'attico con le balaustre sostituiva tanti piccoli contrafforti, arricciati nel punto di partenza e in quello terminale, dando leggiadria alla base del tamburo da cui s'innalza la cupola emisferica. L'architettura dell'Urbinate è chiara, nitida, alabastrina; l'aria vi circola lieve, come lieve è il segno dei contorni, delle modanature, degli elementi del tempio; e la luce sorride dolcemente nei piani soleggiati, nelle penombre, sul cielo mattinale; illumina gli architettonici cristalli.

Quando Raffaello, poco più che ventenne, dipingeva lo *Sposalizio* a Perugia, nel teatro della gloria di Pier della Pieve, egli era ritenuto « el migliore » maestro, e gli venivan richieste d'opere da Assisi, da Città di Castello e da Gubbio, mentre si proponeva di recarsi a Roma, Siena, Firenze, di ritornare a Urbino, di vedere Venezia.

A Roma giunse, dopo essersi *risciacquato in Arno*, dopo aver veduto il dominio del Brunellesco e dell'Alberti sull'architettura toscana del Quattrocento, e infine il classicismo riformato in senso toscano, le architetture agili del Cronaca e di Giuliano da Sangallo. Venne a Roma, sospendendo, nella seconda metà del 1508, la pittura della *Madonna del Baldacchino* (fig. 160), tutta ispirata all'arte di Fra' Bartolomeo, ma nel nicchione marmoreo monumentale, dipinto dietro il baldacchino sulla cattedra della Madonna, nel catino ampio, come una mezza cupola, ornata da formelle con rosoni

Fig. 159 — Milano, R. Galleria di Brera.
Raffaello: Sposalizio della Vergine.
(Fot. Alinari).

Fig. 160 — Firenze, RR. Gallerie degli Uffizî. Raffaello: Madonna del Baldacchino. (Fot. Anderson).

nel mezzo, fiancheggiata da colonne corinzie, riecheggianti nei pilastrini che, come stole, cadono in giù sulla conca dell'altare, Raffaello dà segno di esser passato dalle timide forme umbre a forme classiche, alle grandiose eloquenti del Domenicano, alle monumentali del Cinquecento.

Appena a Roma, il pittore addestrato nell'architettura dà un saggio in quest'arte, avendo forse trovato quale fideiussore il suo conterraneo Bramante, a Sant'Eligio degli orefici. Un disegno esistente nella Galleria degli Uffizî, di mano di Sallustio, figlio di Bal-

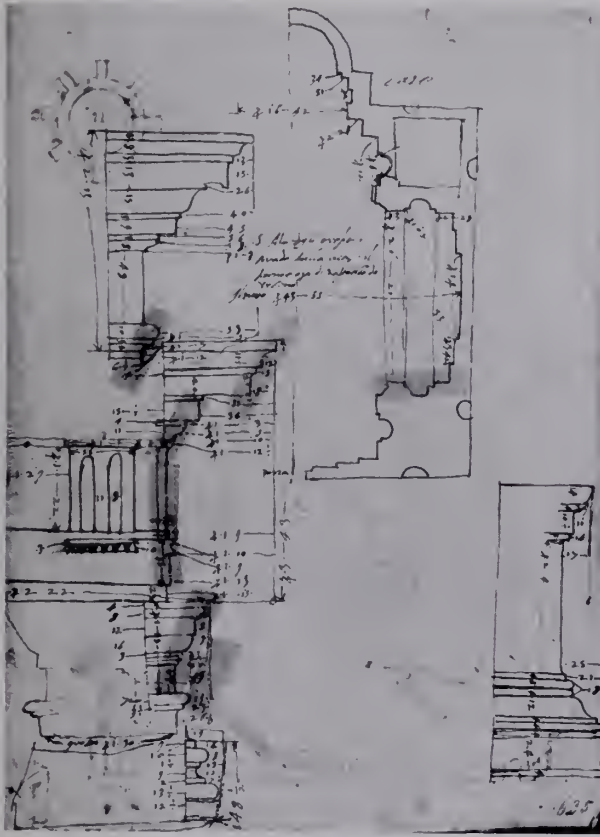



Fig. 161 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Sallustio Peruzzi: Disegno della pianta di Sant'Eligio.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

dassare Peruzzi, ove è la pianta di Sant'Eligio (fig. 161), reca questa scritta: « S. Alo degli orefici / strada Julia uerso il / fiume opera di Raffaello da / Urbino ». La testimonianza così esplicita del figlio di Baldassare Peruzzi ci assicura essere stato Raffaello l'architetto della chiesa che Giulio II con sua bolla, « nell'anno dell'Incarna-

Fig. 162 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici. Aristotile da Sangallo: Disegno della lanterna. (Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

Fig. 163 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici.
Veduta della chiesa nello stato attuale.
(Fot. Zocca).

zione del Signore mille cinquecento nove, nella duodecima Kalenda di giugno nell'anno sesto del nostro papato », concedeva, per sua autorità apostolica, « di costruire et edificare, et di fare fabricare una chiesa overo capella sotto detta invocazione di S.to Eligio in

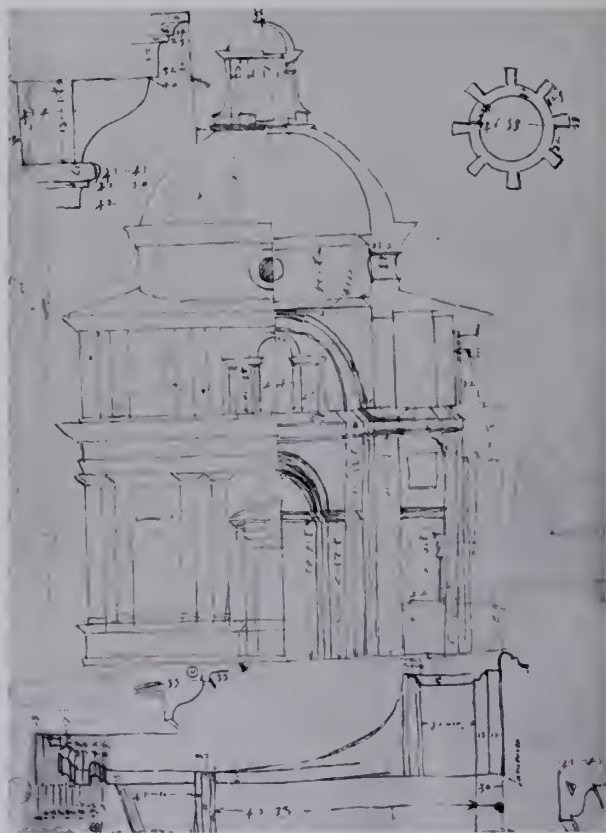



Fig. 164 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Sallustio Peruzzi: Disegno della chiesa di Sant'Eligio e modani di S. Pietro in Montorio.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Toscana).

detta strada Giulia in loco che per tal'effetto trovarete a voi più commodo... ». E l'Università degli Orefici in Roma, mentre Giulio II spediva la bolla, aveva già iniziata la fabbrica, dicendosi, nella petizione al pontefice, che l'Università stessa aveva « diligentemente cercato un loco idoneo per fabricare in Roma una condecente chiesa

Fig. 165 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici.
Veduta di un altare all'interno.
(Fot. L. U. C. E.).

o capella ». Et essa chiesa o vero cappella che con ordine nostro si fabrica sotto l'invocatione di Santo Eligio con suntuosa fabbrica vicino al Tevere, fabricarla, et provederla et ornarla di paramenti... ».

Raffaello non finì la chiesa, la cui cupola fu compiuta fra il giugno e il novembre del 1526, da Baldassare Peruzzi, sul disegno del-

Fig. 161. — Roma, Sant'Eligio degli Orefici
Veduta dell'interno.
(Fot. Zocca).

l'Urbinate, così che Aristotile da Sangallo, in un disegno della *lanterna di Sant'Eligio* (fig. 162), scrisse: « di M° baldassarre da Siena chiesa delli orefici in roma ».

La chiesa, all'esterno, fu rifatta (fig. 163), e solo la cupola e la lanterna hanno conservata la forma primitiva. Della facciata antica ci han lasciato ricordo Sallustio Peruzzi (fig. 164), in un disegno forse copia da uno di Raffaello stesso, e un francese ignoto del secolo XVI° in un altro. All'interno (figg. 165-166), come dice il Geymüller, « le proporzioni sono bellissime e propriamente aeree », con corrispondenze a quelle di Bramante: così l'altezza della cupola è due volte e mezzo il suo diametro; così « le due finestre col motivo

Fig. 167 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici.
Veduta d'un pennacchio della cupola.
(Fot. Zocca).

detto alla Palladio, ricordano quelle di Bramante nel coro di Santa Maria del Popolo e nella Sala Regia ». Certo è che la cupola adamantina (figg. 167-170) si eleva sugli archi tirati come su lamine d'argento puro; s'innalza, s'aggira nel cavo ombroso, e a cerchi inoltra nella luce, verso le stelle. Nell'anello inferiore della lanterna,

Fig. 168 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici.
Veduta della cupola all'interno.
(Archivio fot. nazionale).

a bei caratteri, si legge: TV SIDERA PANDE + ASTRA DEVS . NOS TEMPLA DAMVS.

La costruzione così nitida, così eletta e luminosa, ci mostra Raffaello, nella sua prima opera, pur con tante bramantesche risonanze, maestro nell'architettura. Mentre Bramante dava corpo ai suoi monumentali edifici, Raffaello pareva volerli illustrare nella *Scuola d'Atene* (fig. 171), ove Bramante stesso, supposto malamente disegnatore del fondo architettonico (fig. 172), è figurato novello Euclide. In essa è la rassegna degli eroi del Sapere, non la simmetrica sfilata peruginesca, ma un'accolta di figure ordinata nello spazio,

collegata da ritmi profondi. I filosofi s'adunano in un grandioso tempio di carattere bramantesco, con statue allegoriche entro nicchie. Dietro l'arcata che fa da cornice all'affresco, altre si profilano in fuga, chiuse da una specie d'arco trionfale, che incornicia nel suo spazio di cielo e di nuvole i due eroi della scena, i sovrani del popolo

Fig. 169 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici.
Altra veduta dell'interno della cupola.
(Archivio fot. nazionale).

eletto dei saggi: Platone (in figura di Leonardo da Vinci) e Aristotile.

Un'ampia gradinata conduce alla piattaforma sulla quale i due Saggi si fermano tra le ali dei discepoli: il puro spazio architettonico occupa la maggior parte del campo dipinto. L'aria circola nel vuoto delle arcate maestose; le nubi occhieggiano dall'arco di fondo, dalla trifora in alto; la maestà della scienza risuona nella maestà del suo tempio. Su quello sfondo architettonico grandioso, le figure si raccolgono, secondo ragioni geometriche, in una zona che segna la corda del grande arco di cornice, con due soli gruppi aggettanti. Platone e Aristotile si sono fermati al limite della piattaforma marmorea.

Fig. 170 — Roma, Sant'Eligio degli Orefici.
Veduta della cupola e della lanterna dall'esterno.
(Fot. L. U. C. E.).

Dietro le due solenni figure che avanzano, l'arco trionfale col suo giro maestoso; dietro i discepoli del Liceo e dell'Accademia, allineati in fuga prospettica, la fuga dei pilastri e delle statue entro le nicchie; due figure per dorso a destra, due di prospetto a sinistra collegano i gruppi alle pareti laterali, riportando, nell'aggruppamento delle figure, gli angoli stessi della crociera del tempio, componendo in sinfonia architettonica figure e ambiente.

Fig. 171 — Roma. Stanze Vaticane. Raffaello: Scuola d'Atene.
(Fot. Anderson)

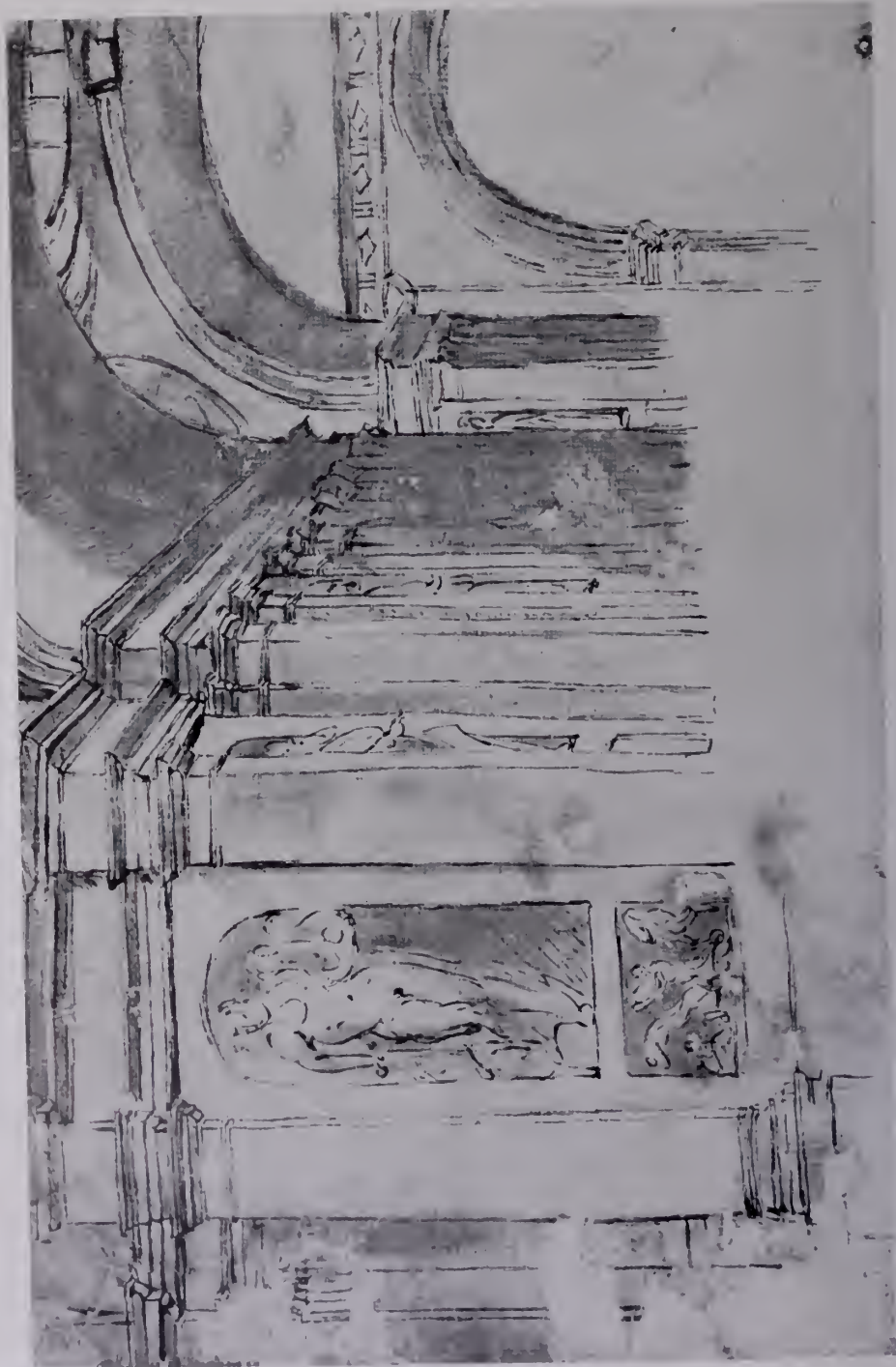



Fig. 172 — Oxford, Asmolean Museum. Raffaello: Disegno per il fondo della Scuola d'Atene.
(Fot. della direzione del Museo).

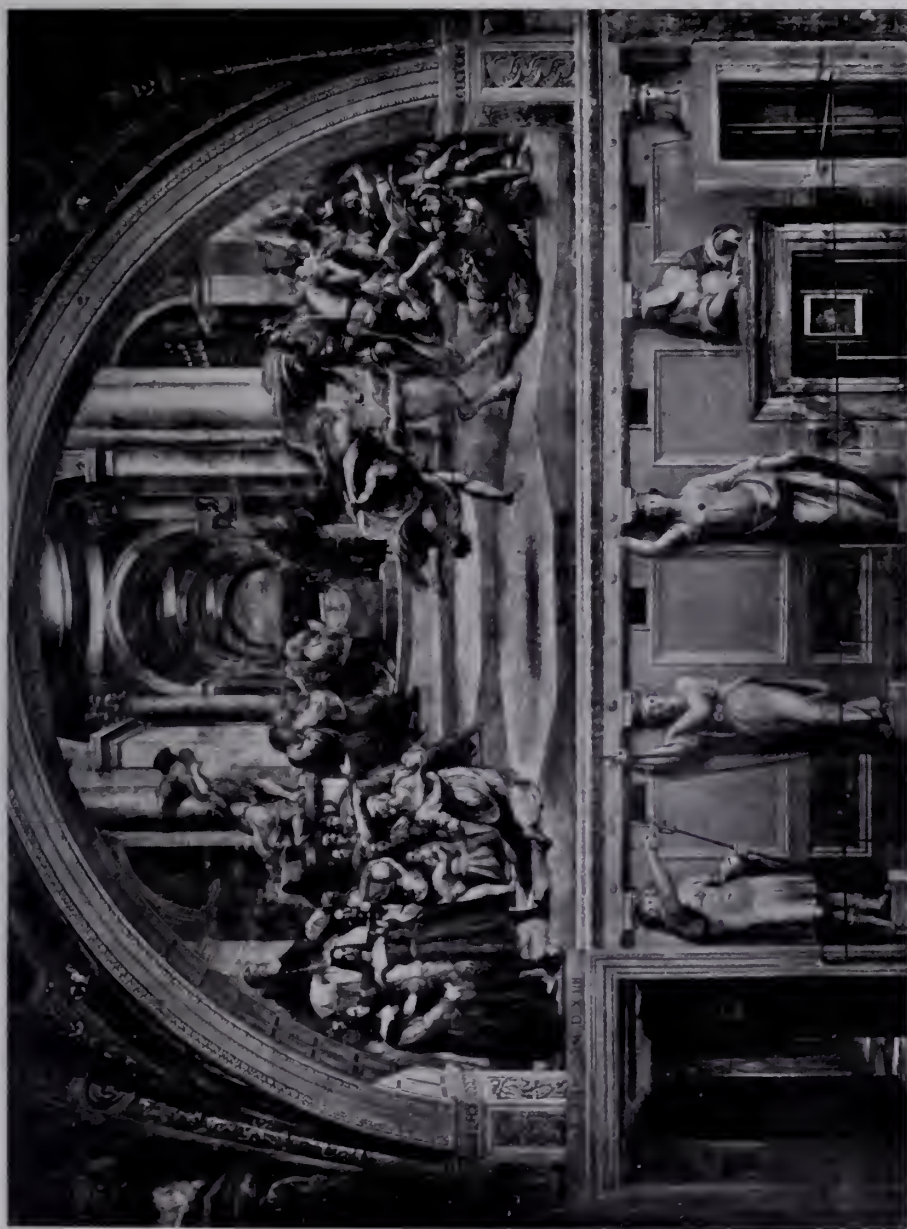



Fig. 173 — Roma, Stanze vaticane. Raffaello: Cacciata d'Eliodoro. (Fot. Anderson).

Nelle *Stanze* possiamo seguire lo sviluppo dell'architetto. In quella della *Cacciata d'Eliodoro* (fig. 173), vediamo lo zoccolo con le cariatidi, che hanno solidità e imponenza di masse: inserite tra una base e un capitello che loro forma diadema, assumono funzione di colonne per sostenere le cornici del palco, ove si svolge il dramma storico e religioso. Fasci complessi di pilastri e di mezze colonne c'introducono al quadrato tiburio del tempio, su cui s'imposta la cupola emisferica, e al presbiterio e all'abside semiaperto. Le superfici piane, convesse, concave, variano il moto della luce, che di continuo rimbalza e si spegne; il concetto architettonico muta; il ritmo dei chiari e degli scuri, come quello della composizione, si accelera. Arriva ai contrasti più forti di luce ed ombra nella « Liberazione di San Pietro », di cui si ha un disegno ove l'architettura si svolge sovranamente (fig. 174).

Quando Raffaello aveva dipinto anche la seconda Stanza, Bramante morì, ed egli venne eletto architetto e soprintendente della fabbrica di San Pietro, così che, scrivendo allo zio Simone Ciarla, diceva di non poter stare se non in Roma « per amore della fabrica di Santo Pietro, ché sono in locho di Bramante: ma qual locho è più degno al mondo che Roma? qual impresa è più degna di Santo Petro? ch'è il primo tempio del mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista, che montarà più d'un milione d'oro... Mi ha dato un compagno Frate dottissimo e vecchio de più d'octant'anni, il Papa vede che'l può vivere pocho, ha resoluto sua Santità darmelo per compagno ch'è huomo ch'io possa imparare se ha alcun bello segreto in architectura, acciò io diventa perfettissimo in quest'arte; ha nome Fra Giocondo, et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica... ». Eletto il 1° aprile 1514 architetto di San Pietro, continuò per tutta la vita nell'opera. Il 1° agosto Leone X lo nominò architetto, conscio che Raffaello era stato abituato da Bramante a fabbricare, e che Bramante stesso aveva stimato, sul letto di morte, lui degno di succedergli. Il Pontefice aggiunse che il suo celebrato pittore aveva dato prova di gran valentia nell'architettura con la presentazione del modello, di cui parla il Sanzio stesso, in una lettera a Baldassare Castiglione, così: il modello che io ne ho fatto piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto.

Fig. 174 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Raffaello: Disegno per la « Liberazione di S. Pietro ».
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti... ».

Dal lungo esame del Geymüller, risultò che Raffaello fece al-

meno due disegni o modelli, edificò i pilastri della cupola, voltò le due arcate nella crociera meridionale, fortificò i fondamenti dell'edificio, e pare che disegnasse lo sviluppo della basilica in senso longitudinale. Si dice che, consigliato da Fra' Giocondo, opponesse così un progetto di basilica a croce latina, al progetto di Bramante a croce greca, a sistema centrale. Basta conoscere come i due tipi, longitudinale e centrale, risultino ad effetti opposti, per comprendere che anche in architettura Raffaello sapeva trovare direttamente la via ad esprimer la tranquillità dello spirito. Tuttavia il concetto raffaellesco sembrò immiserire la concezione di Bramante, e Antonio da Sangallo, che coadiuvò il Sanzio, biasima, nel suo memoriale, la navata « lunga e stretta e alta, che parerà uno vicholo » e « ischurissima ». Forse Raffaello aveva avuto in animo di sostituire al movimento bramantesco, alla mole grandiosa, natante nello spazio, nel chiarore, la pittoresca navata della Cacciata d'Eliodoro in uno sbattimento di luci ed ombre. Il modello, intagliato dall'abile Gio. Barili senese, quale vide, approvando, Leon X, portò il prolungamento longitudinale, anche per poter moltiplicare cappelle nella chiesa madre della Cristianità e mantenere nella nuova facciata la loggia della Benedizione esistente nell'antica. Se ne può vedere la pianta, riprodotta con molta libertà e poco correttamente, nell'opera del Serlio (fig 175).

Mentre Raffaello lavorava a San Pietro, s'occupò anche della cappella per la sepoltura di Agostino Chigi (figg. 176-183), in Santa Maria del Popolo. La decorazione della cupola a musaico fu compiuta da Luigi de Pace veneziano nel 1516. Sopra il tempietto festoso di marmi e di statue, chiaro nella luce del sole che entra dalle otto finestre, la cupola, di tipo bramantesco, prende slancio dalla decorazione geometrica di musaici e di stucchi. Le zone più basse, chiudenti in due spazî le divinità simboliche dei pianeti e chimere su fondo azzurro, le superiori adorne di ricchi fregi d'oro, mediante la loro rastrematura sembrano innalzare la cupola. Ad aumentarne lo slancio, s'aggiunge una serie di mensolette, tese, fra piccoli lacunari, a regger le auree anella concentriche, nimbo all'Eterno, che sfolgora sul fondo azzurro intenso, nella tunica d'oro radiosa, centro dei raggi, Sole, i cui squilli si ripercuotono per tutta la vólta, negli stucchi d'oro, nelle vesti degli angeli, iridescenti e fulgide, sulle ali

spruzzate di rosso sanguigno, di rosa, d'azzurro, d'oro. L'azzurro domina, con l'oro, in tutta la cupola: azzurro smorto, in zone come di pallida seta, sotto i fregi aurei dei lacunari, turchino di cielo dietro

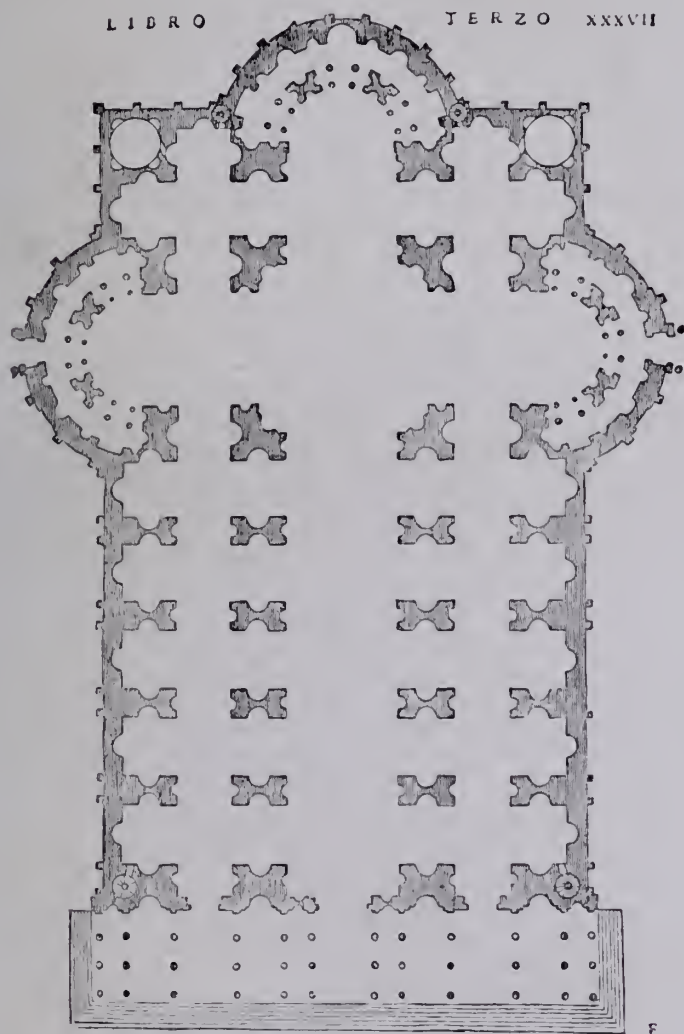



Fig. 175. — Raffaello: Disegno per la pianta di S. Pietro. (Dal Serlio).

gli angeli e i simboli dei mesi, come dietro l'Eterno, che dirige col gesto il moto dei pianeti e trascina le linee ascendenti. Quest'azzurro cupo sfonda: la cupola s'apre su lembi di cielo.

Fig. 176 — Roma, S. Maria del Popolo.
Veduta della cappella Chigi, dall'entrata.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 177 — Roma, S. Maria del Popolo.
Veduta laterale a sinistra della cappella Chigi.
(Fot. Alinari).

Fig. 178 — Roma, S. Maria del Popolo. Veduta della piramide a sinistra.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 179 — Roma, S. M. del Popolo.
Veduta dall'accesso della cappella Chigi.
(Fot. Alinari).

Esempio dello spirito che sempre animò Raffaello architetto, del ritmo regolare che risuona nei suoi edifici, è questa cappella destinata a sepolcro del «gran mercante della Cristianità». Michelangelo fece della cappella Medici in San Lorenzo a Firenze un grande mausoleo, dove di lutto parlano le linee appiombate e gravi, le pause bige nel bianco della pietra; Raffaello tenne lontana ogni idea funebre

Fig. 180 — Roma, S. M. del Popolo.
Veduta della cupola dall'interno.
(Fot. Alinari).

dalla cappella Chigi, dove gli angoli si smussano, le curve s'incanalano tranquille, e ride nella vôlta l'azzurro del cielo tra i lampi d'oro accesi sulle ali e nelle vesti degli Angeli e dell'Eterno. La Morte non appare; il Rinascimento l'avvolge, la nasconde in veli di festa; solo nel '600 il Bernini svelerà il suo lugubre ghigno tra i drappi volanti dello stemma chigiano, sul pavimento che riflette nei suoi marmi i raggi della bramantesca cupola.

Il ritmo sereno di Raffaello echeggia in tutta la cappella; l'ampio arco d'entrata si ripercuote nella parete di faccia, e da questa sulle

Fig. 181 — Roma, Santa Maria del Popolo. Veduta della cupola dall'interno.
(Fot. L. U. C. E.).

altre pareti; i pilastri ripiegati a libro, come nella sagrestia di San Satiro per Bramante, smussano gli angoli della pianta quadrata, permettendo alla trabeazione circolare d'impostarsi alla tangenza

degli archi; le otto finestre del tamburo rispondono alla divisione in otto parti del cerchio e agli otto lacunari della cupola; il prisma dell'altare si ripete nelle basi sottoposte alle piramidi: bilancio di vuoti e di pieni, simmetria di linee che si rispecchiano da parete a parete, con infinita morbidezza. Si piegano pilastri, si frangono cornici, s'aprono come ali, per lo slancio delle acute punte, i curvilinei trapezi dei pennacchi: sale di grado in grado il diapason delle voci

Fig. 182 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Disegno del monumento sepolcrale di Agostino Chigi, della piramide, e della cupola.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

dal basso, dove le interruzioni della linea son lente e soffocate, verso la cupola sonora per gli squilli dell'oro; il frastaglio delle masse negli angoli attenua il geometrico rigore caro ai Quattrocentisti, esprime un più libero e molle ritmo.

Quest'ammorbidirsi delle linee, questo fluttuar di linee e di penombre negli angoli, riposa sopra un principio pittorico, come la vicenda di bianche cornici e marmi colorati, pietrasanta rossiccio e giallo antico: vicenda diffusa poi, con grande pompa policromica, nei monumenti del tardo Cinquecento. L'intensa colorazione musiva

della vôlta voleva echi entro il vano della cappella; perciò il bronzo s'insinua nel sepolcro di Agostino, s'inserisce nel sarcofago con la lastra della « Samaritana al pozzo », ora paliotto all'altare della cappella; tra le cornici di giallo antico, la classica piramide si riveste di marmo di pietrasanta; lo specchio scuro maculato delle pareti è riquadrato da zone rosse; i pilastri binati dell'arco d'entrata s'allacciano, sui fondi di marmi rossi e gialli, per zone di bianca pietra.

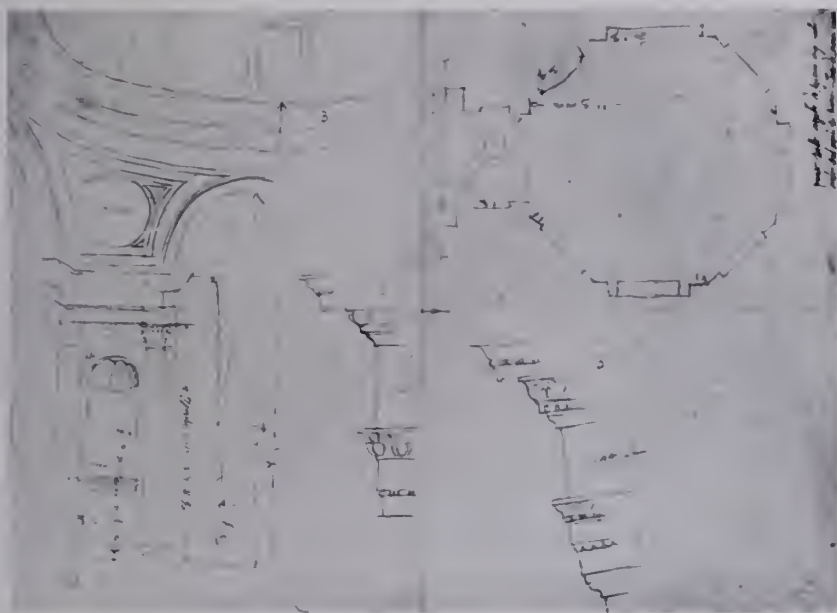



Fig. 183 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Disegno della pianta, della trabeazione, d'una nicchia della cappella.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

Classica la costruzione del monumento funebre: Raffaello, studioso di Roma antica, sovrappose al sarcofago un obelisco marmoreo, sul quale si vedono ancor oggi le tracce dell'antica tabella. Quattro statue di profeti abitano le quattro nicchie degli angoli, poco profonde perchè le sculture emergano alla luce; le ombre calano lievi sulla testa china del Giona, disegnato da Raffaello, efebo bellissimo che riflette negli occhi assorti la luce di sogno propria alle creature dell'Urbinate. È messo di sbieco entro la nicchia poco profonda, con la base formata dal pistrice su cui il giovinetto posa,

nel suo movimento lene di danza, il piede leggiero. Si sente la diretta guida dell'Urbinate nella sinuosità dei contorni, nella cadenza soave, nella forma morbida, fluente, ondeggiante.

La cappella, probabilmente iniziata nell'anno 1512, come bene pensò il Geymüller, fu tardi compiuta: le statue delle nicchie, l'altare e gli obelischi furono ordinati allo scultore Lorenzetto, nel testamento del magnifico mercante, l'anno 1519, a seconda dei disegni di Raffaello. Lorenzetto, interrotto prima dalla peste, poi dalle disgrazie dei Chigi, lasciò, nella sua casa a Macel de' Corvi, la statua compiuta di Giona, quella abbozzata di Elia e alcune parti dei due obelischi per la tomba di Agostino Chigi e del fratello Sigismondo. Nel 1552, undici anni dopo la morte di Lorenzetto, gli eredi del Magnifico Agostino ripresero il lavoro della cappella; a Raffaello da Montelupo affidarono di condurre a termine la statua di Elia, di mettere a posto una piramide rivestita di marmi, con i bronzi nella base e il medaglione, che poi si perdette, della « testa di messer Agostino »; e infine di innalzare la piramide a riscontro. Il pittore Francesco Salviati finì la pala d'altare, lasciata incompiuta da Sebastiano del Piombo; e la cappella fu inaugurata l'anno 1554. Solo nel secolo successivo, con l'opera di Lorenzo Bernini, essa ebbe compimento.

L'esterno della cupola ha nella stesura del tamburo, con un primo anello retto da mensoline, lineamenti bramanteschi, ma il cupolino è breve, e, a segno della cappella funeraria, alla fine delle zone che dividevano il tetto, si elevavano candelieri con patera fiammante. Ora uno solo è rimasto a indicare quegli antichi segni della cappella funebre, destinati a formarle una corona di fiamme.

Raffaello aveva un immenso campo di attività, e doveva ricorrere ad aiuti, e specialmente al Lorenzetto. Vi ricorse per il palazzo Caffarelli, oggi Vidoni, indicato come opera di Raffaello nella incisione di Alessandro Specchi in *Templi Vaticani Historia* del Bonanni (1696), così: « Palazzo de' Signori Caffarelli alla Valle, architettura di Raffaello Santio da Urbino » (figg. 184-186). Il Vasari invece, nella *Vita del Lorenzetto*, dice che questi fece il disegno di molte case, e « particolarmente quello del palazzo di messer Bernardino Caffarelli ». Ma le due attestazioni possono accordarsi, quando si pensi che il Lorenzetto e Raffaello furono in istretti rapporti, e che lo scultore, valente nell'architettura, autore del palazzo della Valle o del

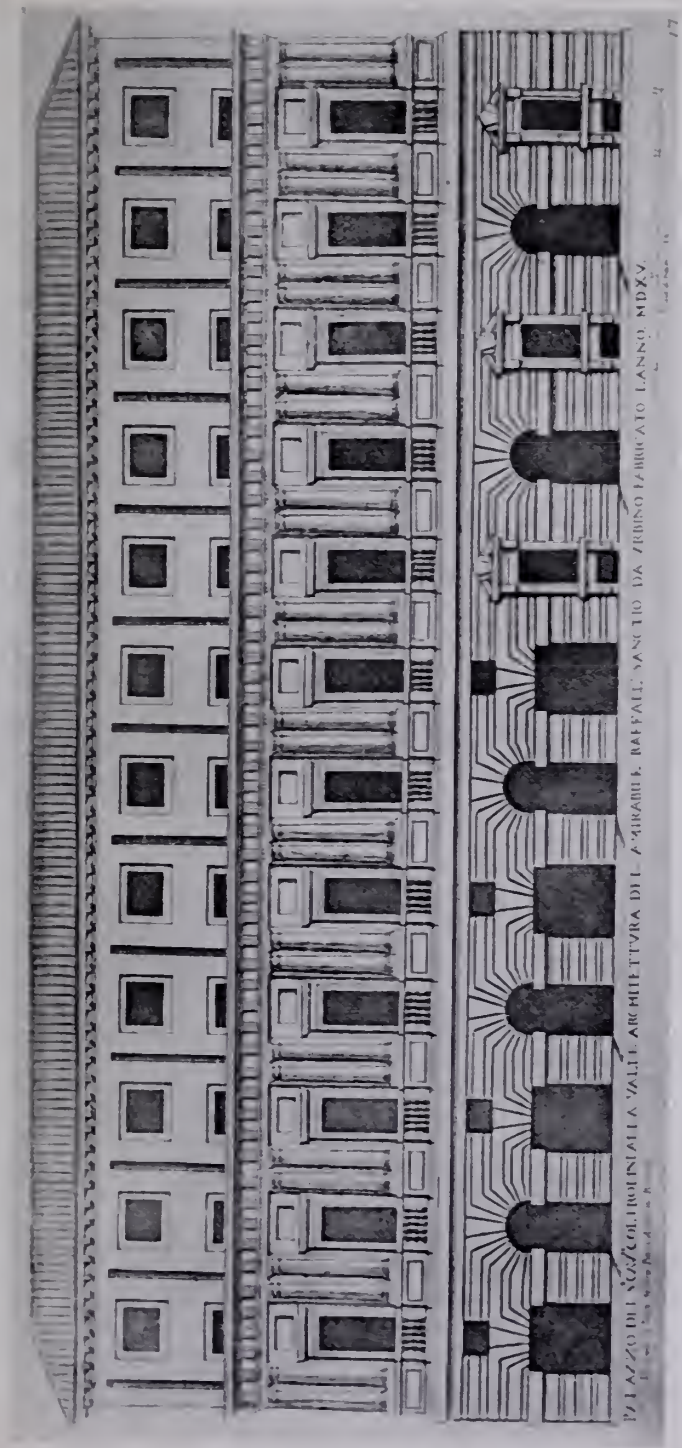



Fig. 184 — Roma, Palazzo Caffarelli. Da incisione del palazzo stesso.

Fig. 185-186 — Roma, Palazzo Caffarelli. Veduta da via del Sudario e veduta del Cortile. (Fot. Anderson).

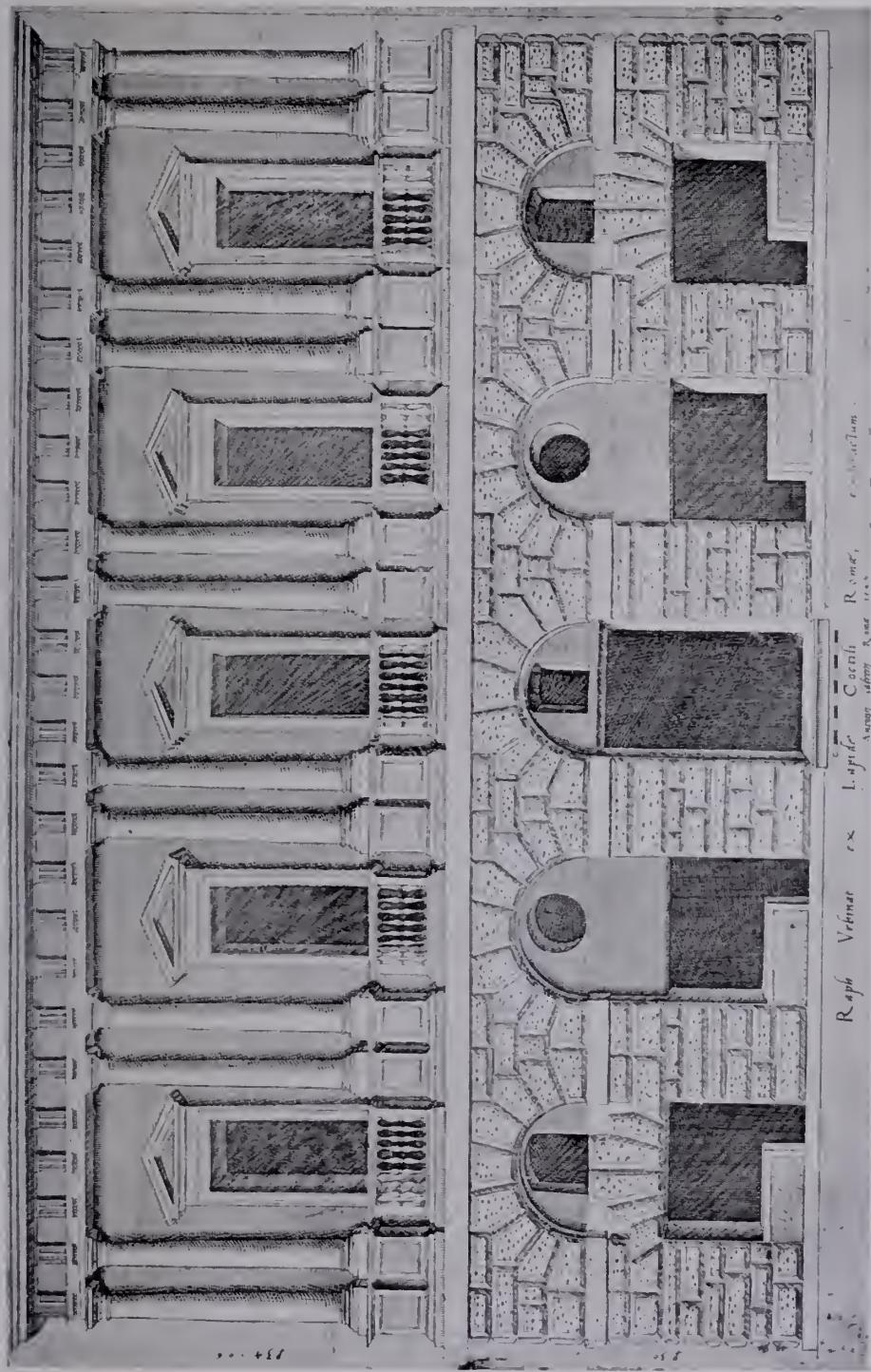



Fig. 187 — Roma, Casa di Raffaello. Veduta dall'incisione del Lafreri (1549).

Buffalo, ben poteva prestargli il suo aiuto. Evidentemente il palazzo Caffarelli dovette essere fabbricato prima del 1517, perchè in quest'anno Raffaello, come abbiamo già altrove detto, divenuto proprietario della casa dei Caprini, la compì in modo simile a quel palazzo, con uguale opera di getto nel rustico del pianterreno (figure

Fig. 188 — Roma, Casa di Raffaello.
Veduta secondo la ricostruzione dell'Hoffmann.

187-189). Fatta astrazione delle parti laterali aggiunte, e ridotto il palazzo alla parte compresa fra le sette finestre mediane, esso prende il suo nobile insieme antico: il bugnato sostiene con forza il peso del primo piano, e lo porta agilmente; le finestre di esso si schiudono, fiancheggiate da colonne binate, coi davanzali aperti da balaustrine semplici e liete, che dàn leggerezza alle aperture e ai loro fianchi robusti.

Un altro palazzo, quello di messer Giovanni Battista Branconio dall'Aquila (figg. 190-191), che fu uno degli esecutori testa-

mentari di Raffaello, era in Borgo Nuovo, a sinistra verso San Pietro; e fu demolito per far posto ai portici del Bernini. Portava nel fregio la data MDXX, anno in cui fu compiuto. A chi osservi il confuso

Fig. 189 — Londra (presso), Chiswick Castle.
Palladio: Schizzo della Casa di Raffaello in Borgo.

disegno del Parmigianino, par che Raffaello, con statue e ornati a stucco, eseguiti da Giovanni da Udine, abbia occultate le linee dell'architettura, dando un esempio ai tardi manieristi. Forse tutti quegli scuri del disegno parmigianinesco alterano il vero effetto,

benchè si debba ammettere che il pittore abbia prese le redini all'architetto. Per ciò il Vasari, vissuto nei tempi delle esuberanze manieristiche, disse che il palazzo « fu cosa bellissima », e, « lavorato di stucchi la maggior parte della facciata, fu tenuta cosa singolare ».

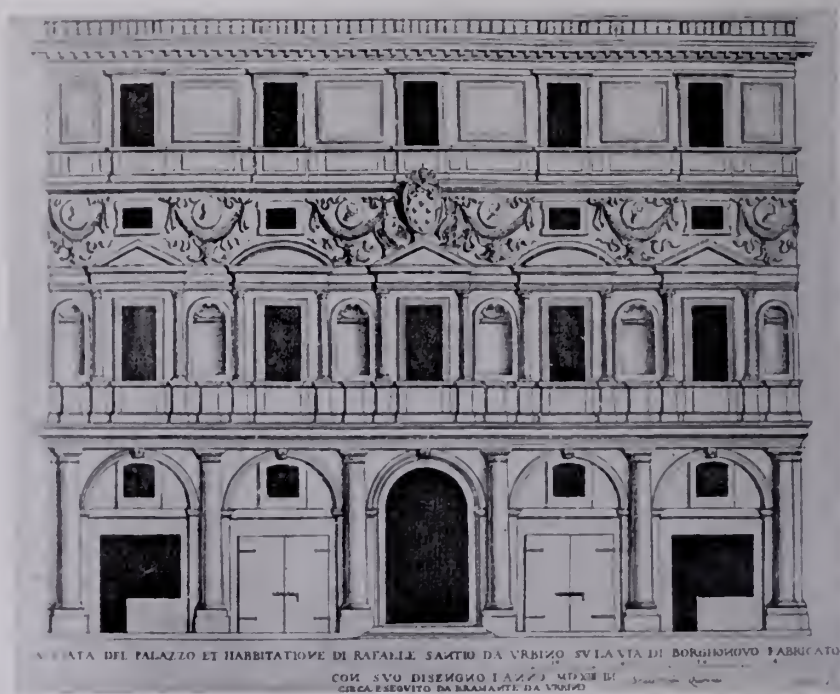



Fig. 199 — Roma, Palazzo di Gio. Battista Branconio dall'Aquila.
Veduta dall'antica incisione del Ferrerio.

Nel cortile del palazzo Giraud, ora Torlonia (figg. 192-197) abbiamo già notato forme diverse da quella della facciata propria di Bramante, e propendiamo a vedervi la continuazione della sua opera per Raffaello, sembrandoci di sentirvi risuonare lo scandito ritmo lauranesco di spazio, nonostante l'ampiezza cinquecentesca delle arcate.

Un disegno di Raffaello per il palazzo in Firenze di Giannozzo Pandolfini, vescovo di Troia, fu messo in opera da Gian Francesco da Sangallo, « con quanta diligenza è possibile », scrive il Vasari, « che un'opera così fatta si conduca ». Nel fregio del Palazzo corre

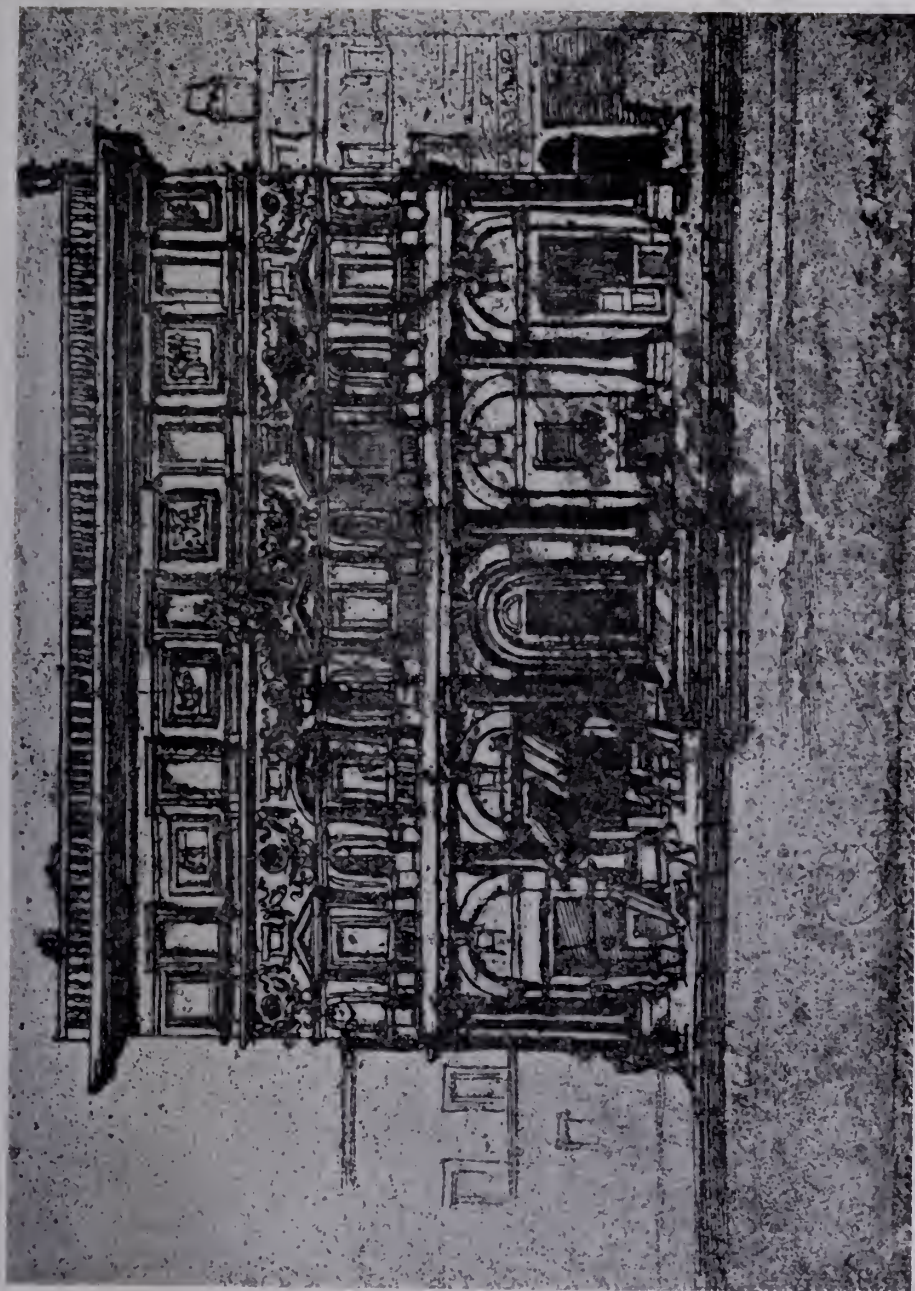



Fig. 191 — Roma, Palazzo di Branconio dall'Aquila. Parmigianino: Schizzo del palazzo suddetto.

Figg. 192-193 — Roma, Palazzo Giraud, ora Torlonia. Vedute del cortile. (Fot. Anderson).

Figg. 194-195 — Roma, Palazzo Giraud, ora Torlonia. Altri particolari del cortile. (Archivio fot. nazionale).

Figg. 196-197 — Roma, Palazzo Giraud, ora Torlonia. Altre vedute del cortile. (Archivio fot. nazionale).

Fig. 198 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Veduta della facciata.
(Fot. Alinari).

l'iscrizione: IANNOCTVS . PANDOLFINVS . EPS . TROIANVS - LEONIS X. ET CLEMENTIS VII. PONTT . MAXX . BENEFICIIS . AVCTVS . A FVNDAMENTIS EREXIT AN. SAL. M. D. XX. Quest'iscrizione fa pensare che solo nel 1520, nell'anno stesso della

Fig. 199 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Particolare della facciata.
(Fot. Alinari).

morte di Raffaello, si sia messa la prima pietra del palazzo, si siano iniziate le fondamenta (figg. 198-210) di questa nobilissima dimora. Belle e calme ne sono le proporzioni; rientranze e sporgenze del nitido zoccolo a greca e del parapetto di terrazzo, con balconcini a balaustre che schiudono e alleggeriscono il coronamento dell'ala bassa, si rispondono con raffaellesca euritmia. La tersità della facciata distesa, degli specchi tra le finestre, delle colonnine che le reggono, il linearismo sottile e puro delle cornici, traggon risalto dalla porosità del bugnato che fiancheggia l'ala, a bozze brevi e

Fig. 200-201 — Firenze, Palazzo Pandolfini. Altra veduta e particolare della facciata. (Fot. Brogi).

Fig. 202 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Altro particolare della facciata.
(Fot. Brogi).

lunghe alternate, di bramantesca derivazione. Esso introduce un effetto di rilievo e di colore, misurato, riposato, puro, in tutto rispondente ai caratteri dell'arte raffaellesca. L'effetto coloristico otte-

Fig. 203 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Portone del Palazzo.
(Fot. Brogi).

nuto col traforo dei balconcini nel parapetto del terrazzo si ripete nei davanzali delle finestre del piano superiore, e caratteristico è il doppio piedistallo delle finestre terrene, legato da greca allo zoccolo, così da creare una scala di gradi veramente raffaellesca, che in alto

riecheggia fra balconi e basi di colonne. Consono al metro d'ogni composizione raffaellesca è l'alterno respiro ottenuto con i timpani triangolari e centinati delle finestre, disposti in senso contrario nei due piani.

Il nobilissimo palazzo, secondo il Geymüller, fu probabilmente iniziato da Gian Francesco da Sangallo prima della morte del Sanzio,

Fig. 204 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Loggetta del giardino.
(Fot. Alinari).

non trovandosi il nome suo tra quello dei soprastanti alla fabbrica di San Pietro, nei mesi di agosto, settembre e ottobre del 1517, e tra il marzo e il giugno del 1520. Ma l'iscrizione toglie d'incertezza e determina a quest'ultimo anno la fondazione dell'edificio, rimasto imperfetto nel 1530, alla morte di Gian Francesco, continuato nell'opera da Aristotile suo fratello, « il quale col tempo lo condusse, con molta sua lode, al termine che si vede ».

I due Sangallo, che avevano lavorato a Roma sotto Bramante

Fig. 205 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Fianco del palazzo sul giardino.
(Fot. Alinari).

e con Raffaello, come con l'impresario romano di costruzioni Giuliano Leno, potevano interpretare a dovere il disegno del Sanzio. E il palazzo Pandolfini fu imitato, verso la metà del secolo XVI,

da Mariotto di Zanobi Folvi, nel palazzo Uguccioni in piazza della Signoria a Firenze (fig. 211).

Intorno alla casa edificata in Borgo nel 1515 da Jacopo Bresciano (figg. 212-215), passata poi alle famiglie Costa, Colonna, Cesi e Bardoni, dobbiamo pensare che le varie trasformazioni l'abbiano

Fig. 206 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Particolare del fianco del palazzo sul giardino.
(Dall'Hoffmann).

guastata, tra le altre l'aggiunta di un piano e l'apertura d'una finestra sopra la porta, al posto di una targa con lo stemma di papa Leon X, di cui Jacopo da Brescia era chirurgo. Il Vasari non ne parla in modo speciale, benché accenni a « più case » fatte in Borgo dal Sanzio. Il palazzo di Jacopo Bresciano risponde ai criterii costruttivi di Raffaello, tanto nel bugnato, diciamo così, del basamento, quanto nelle finestre alternativamente centinate e a timpano triangolare sulla facciata, tra fasci di pilastri reggenti la trabeazione ornata di metope e triglifi. Nel fianco, in una targa, la scritta:

Fig. 207 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Una finestra del palazzo.
(Dall'Hoffmann).

LEONIS X PONT MAX . LIBERALITATE
JACOBVS BRIXIANVS CHIRVRGVS
AEDIFICAVIT

Fig. 208 — Firenze, Palazzo Pandolfini.
Altra finestra dell'ordine superiore del palazzo.
(Dall'Hoffmann).

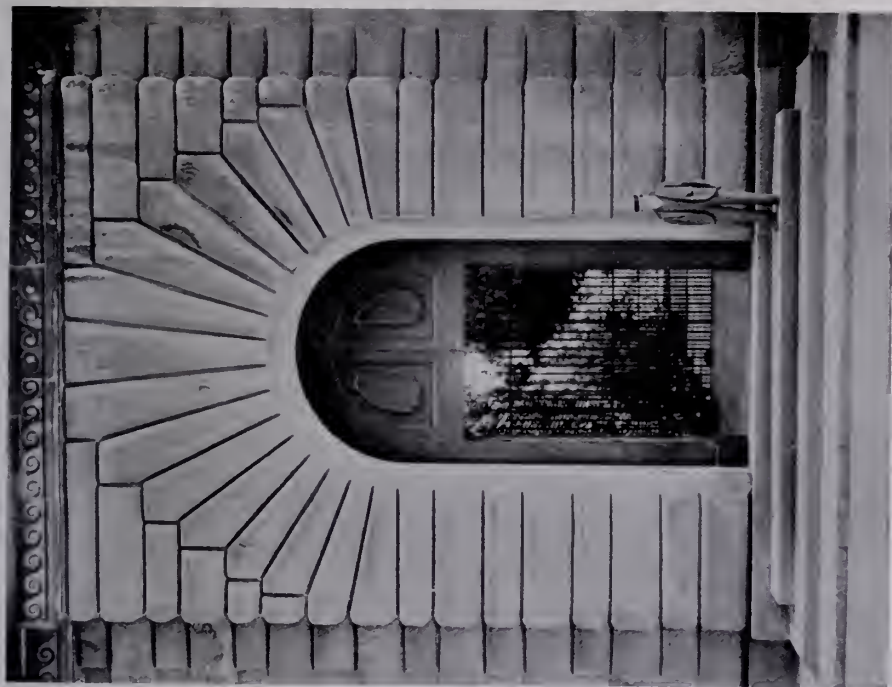
La casa in via Giulia (n. 85), che attualmente ha nei fregi delle finestre al primo piano il nome del Sanzio e la data 1520, è ricordata soltanto dall'Hofmann; il Geymüller riporta invece documenti comprovanti come l'area di tutta l'isola, ove è la casa suddetta, fosse

Figg. 209-210 — Firenze, Palazzo Pandolfini. Finestra dell'ordine inferiore del palazzo e Portone del palazzo. (Dall'Hoffmann).

Fig. 211 — Firenze, Palazzo Uguccioni. Facciata del palazzo.
(Fot. Alinari).

da Raffaello comprata nel 1520 per costruirvi la propria casa; e, alla sua morte, pochi giorni dopo avvenuta, rimanesse suddivisa

Fig. 212 — Roma, palazzo Bresciano. Veduta d'insieme, senza l'attico. (Ricostruzione dell'Hoffmann).

fra gli eredi. Esiste un disegno d'Antonio da Sangallo di una casa « per lo papa nel sito ch'era di Raffaello da Urbino »; e la casa stessa corrisponde all'incirca con quella in questione.

A Raffaello sono state anche attribuite le stalle di Agostino Chigi (fig. 216), che disse a Giulio II: « voglio io far più ricca la stalla

che non faranno i Riarji la sala maggiore », dichiarando così di voler superare in grandezza i nipoti del Pontefice. Le stalle potevano con-

Fig. 213 — Roma. Palazzetto di Jacopo da Brescia. Veduta del palazzo. (Dall'Hoffmann).

tenere, al dire del Tizio, cento cavalli. Se ne vede un avanzo sulla Lungara, di pilastrini abbinati con i loro piedistalli d'ordine dorico, con la trabeazione a tre fasce, fregio e cornice intera. Questo nel

Fig. 214 — Roma, palazzo Bresciano. Facciata del palazzo. (Dall'Hoffmann).

primo piano, mentre nel secondo sono altri pilastrini abbinati d'ordine corinzio.

Il Geymüller, che ne ha tentata una ideale ricostruzione, suppone che l'edificio esistesse avanti il 1° luglio 1515, data della morte di Fra' Giocondo, che in un disegno del suo libro di Ricordi dell'anno

1514 e 1515 indicò «il Basamento di bassorilievo quadro in Trastevere de la stala d'Augustin Chixi – opera – prima dorica». Si lavorò nelle stalle per il milanese architetto Giovan Antonio Cristoforo de Pallavicini, agli ordini di Raffaello, e per Giovan Francesco da Sangallo, uno dei soprastanti di San Pietro, adopratosi quindi nella costruzione del palazzo Pandolfini a Firenze. Giovan Francesco vi

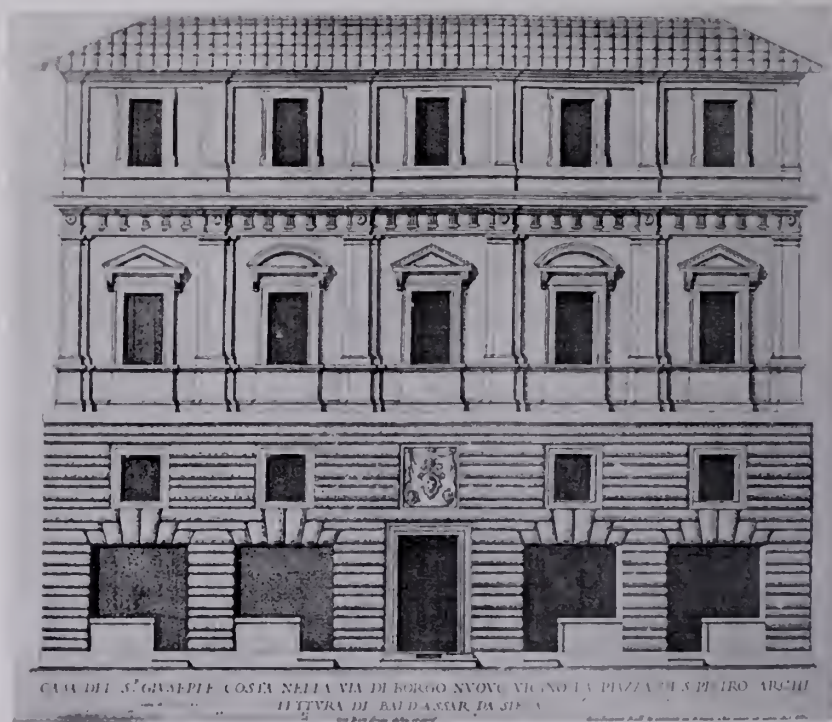



Fig. 215 — Roma, palazzo Bresciano.
Incisione del Falda in G. J. De' Rossi. Tav. 46.
(Dall'Hoffmann).

lavorava il 15 febbraio 1518, tempo prossimo al 30 aprile dell'anno medesimo in cui Agostino offrì, nella loggia da banchettare sul Tevere, a Leon X il convito, ove sedettero dodici cardinali, venti prelati, la diva Imperia tra principi; e nel mezzo del convito, comparvero corrieri recanti in regalo cibi deliziosi, tratti di fresco dalla patria dei commensali.

Anche la loggia da banchettare sopra la riva del Tevere fu at-

tribuita da Gaspare Celio a Raffaello. Il Geymüller tentò una ricostruzione del prospetto della loggia, che soffrì grandemente per alluvioni del Tevere.

Circa la casa, che al parere di molti, il Bramante immaginò per il Sanzio, e della quale in una stampa del Lafreri si ha il prospetto, sappiamo che essa fu dei Caprini, del cardinal Adriano Caprini vi-

Fig. 216 — Roma, resti delle stalle dei Chigi in via della Lungara. (Dall'Hoffmann).

terbese e dei suoi fratelli. Sulla via Alessandrina, aperta da Alessandro VI ai pellegrini per il Giubileo, di comodo accesso dal ponte Sant'Angelo alla basilica Vaticana, sorse la casa che fu venduta nel 1517 a Raffaello « in ea forma quae nunc est », cioè incompiuta. Il Sanzio, che non potè, secondo il Vasari, farsi costruire da Bramante, morto nel 1514, il palazzo, lo proseguì egli stesso, come può dimostrare la facciata pubblicata dal Lafreri con la scritta *Raph. Urbinat. ex opere coctili Romae extructum*, tanto simile a quella del palazzo Caffarelli, attribuito a Raffaello, da farci pensare che ne

sia una semplice variante. Forse Bramante diede il disegno del palazzo ai Caprini; ma il compimento della costruzione si dovette a Raffaello, come tale somiglianza ci fa ritenere. Il palazzo si compone di un pianterreno a bozze rustiche disposte su cinque arcate, e di un primo piano ripartito da colonne binate in cinque parti, entro ciascuna delle quali è una finestra terminata a timpano triangolare. Oltre la stampa del Lafreri, si ha un disegno dell'angolo, di mano del Palladio, e un altro di Domenico Alfani, che vi pose questa scritta:

> « *Questto qui acantoo diseggno era la sua Casa di Raffaelo*
> « *quale era in Roma in Borgo grande; facea Canttone nella*
> « *piazza di Trentto over di S. iacono, dove lui sttesso la*
> « *ffece et sua architettura; l'arme sua si vedea et si ve-*
> « *de ancora sopra alle ffinesttre, la quale è una sbara con*
> « *alchune sue onde: vera sua arme* ».

Ancora l'Alfani, nel suo «Memoriale», dice della piazza Scossacavalli, allora intitolata di Trento, « dove (*Raffaello*) vi ha fabbricatto un bellissimo palazzo ». Si hanno così cinquecentesche attribuzioni del palazzo a Bramante e a Raffaello, ma è probabile che questi lo compisse, lavorandola, come dice il Vasari, « di mattoni e di getto », cioè di calce e pozzolana gettata entro forme di legno. Come notò il Geymüller, anche nel palazzo Caffarelli, di Raffaello stesso, « le bugne non erano di peperino, ma tutto il pian terreno è un'opera *di getto*, nella quale le commettiture tra le bugne furono intagliate con lo scalpello, come se fosse in un solo sasso. E in tutta la facciata le sole finestre coi davanzali balaustrati sotto di esse sono di travertino; tutto il rimanente è di *getto* o di *stucco* ». La corrispondenza d'altezza tra i basamenti della Casa di Raffaello e del Palazzo Caffarelli, e l'opera di getto usata nei due edifici, fan dunque pensare che il Sanzio, acquistato il palazzo dai Caprini nel 1517, ne compisse la facciata con metodo rapido, con l'*invenzion nuova del far le cose gettate*, lodata dal Vasari. Ma l'*invenzione*, se portava a far presto la decorazione esterna degli edifici, ne sollecitava la perdita; e quando Domenico Alfani, poco dopo il 1567, fu a Roma, e vide la casa di Raffaello, della quale forse in famiglia aveva sentito parlare, lui, nipote di Paride Alfani, amico dell'Urbinate, le bugne nel basa-

mento non c'erano più, e la casa era stata trasformata in parte per essere rafforzata [1]. Nonostante l'opera di Raffaello, essa rimase ancora incompiuta, senza il superiore ordine ionico indicato in un disegno del Peruzzi a Siena e accennato, secondo lo Gnoli, nel disegno di Domenico Fiorentino [2].

Fig. 217 — Santa Maria in Domnica. Portico davanti alla chiesa. (Fot. Alinari).

Raffaello si occupò anche di chiese; tra le altre, restaurò Santa Maria in Domnica (fig. 217) o la Navicella al Celio. L'interno, come può notarsi per il fregio che lo fascia, fu restaurato al tempo di Leon X, e l'esterno, oltre la rinnovazione della Navicella davanti alla chiesa, ebbe fabbricato il portico davanti la facciata, che ci sembra per le proporzioni proprio di Raffaello, quantunque l'esecutore dei suoi

[1] Sopra la questione della Casa di Raffaello, cfr.: GNOLI D., *La Casa di Raffaello*, in *Nuova Antologia*, a. XXII, fasc. XI, 1 giugno 1887, Roma; ROSSI A., *La Casa e lo Stemma di Raffaello*, I, 1888; GNOLI D., *Nota all'articolo precedente*, I, 1888; GEYMÜLLER, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, 1884, Milano, Hoepli.

[2] Morto Raffaello, il palazzo fu venduto al cardinale Accolti; alla metà del Seicento era degli Spinola genovesi; dal Cardinale Giandomenico Spinola lo comprò Girolamo Gastaldi, poi cardinale, che, morendo nell'aprile 1685, lasciò erede l'Ospizio dei Convertendi.

disegni non ne adottasse le sagome, e disponesse senza pilastro gli angoli del portico, così da non sorreggere la sporgenza dell'architrave. Sotto l'alto timpano della facciata della chiesa si legge:

DIVAE VIRGINI TEMPLVM IN DOMNICA DIRVTVM IO. MEDICES. DIAC. CRD. INSTAVRAVIT.

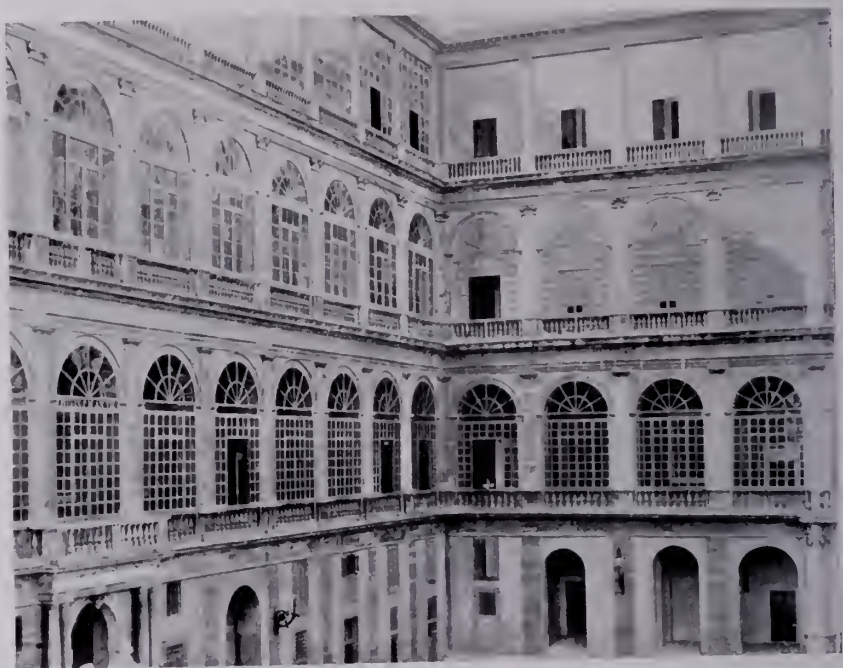



Fig. 218 — Palazzo Vaticano. Cortile di San Damaso. Logge. (Dall'Hoffmann).

Convien credere dunque che il restauro all'esterno, iniziato da Giovanni de' Medici, cardinale, sia stato poi proseguito, nell'interno, al tempo in cui egli era pontefice. Per la prima volta il Titi, nel suo *Ammaestramento* (1686), fa il nome di Raffaello restauratore, nome che il Letarouilly bene accolse.

Secondo il Vasari che ne parla nella « Vita di Jacopo Sansovino », il Sanzio fece anche, per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, un disegno che non fu messo in opera, perchè Leon X scelse quello dello scultore.

Di altro disegno di Raffaello per la facciata di San Lorenzo a Firenze si ha notizia da una lettera del Bandinelli e dal Condivi.

È noto che Bramante ebbe incarico da Giulio II di dar principio, nel cortile di San Damaso in Vaticano (figg. 218-219), alle logge. Egli le cominciò, come provano le due porte marmoree, con l'iscrizione IVLIVS . II. PONT . MAX., aperte sulla scala che

Fig. 219 — Roma, Palazzo Vaticano. Cortile di San Damaso: Logge di Raffaello. (Dall'Hoffmann).

mette alla prima loggia, dove la porta reca il nome di Leone X. Ciò fa pensare che la prima loggia, dove quella porta è uguale alle altre due indicate, mutata solo per il nome, fosse quasi compiuta da Bramante alla morte di Giulio II. Naturalmente, la seconda loggia era più lontana dall'esser finita, e vi si vedono infatti belle finestre con frontispizi proprie del Sanzio, che aggiunse l'ultimo piano con loggiato a colonne. Per questo, dice il Vasari, Raffaello fece un nuovo disegno e un modello di legname « con maggior ordine ed ornamento che non aveva fatto Bramante ». « E fu cagione la bellezza di questo

lavoro, che Raffaello ebbe carico di tutte le cose di pittura ed architettura che si facevano in palazzo ». Ma soggiunge che, « avendo Raffaello da Urbino nel fare le loggie papali e le stanze che sono sopra i fondamenti, per compiacere ad alcuni, lasciati molti vani, con grave danno del tutto, per lo peso che sopra quelli si aveva a reggere già cominciava quell'edifizio a minacciare rovina pel troppo gran peso che aveva sopra: e sarebbe certamente rovinato, se la virtù d'Antonio con puntelli e travate non avesse ripieno di dentro quelle stanzerelle; e rifondando per tutto, non l'avesse ridotte ferme e saldissime, come elle furon mai da principio ». Queste notizie del Vasari potrebbero far credere che Raffaello sia stato autore delle logge, sin dalle loro fondamenta; ma è probabile che il Vasari abbia esteso il merito a lui per aver finito d'edificarle e di ornarle. Scriveva Baldassar Castiglione alla marchesana di Mantova, il 16 giugno 1517, « et or si è fornita una loggia dipinta: e lavorata di stucchi all'antica: opera di Raffaello, bella al possibile: e forse più che cosa che si vegga hoggidì de moderni ». Alla morte di Raffaello, ad Antonio Marsili in Venezia scriveva il Michiel, il cosidetto Anonimo morelliano, « et perché il Palazzo del Pontefice questi giorni ha menazato ruina, talmente che sua Santità se ne è ito a stare nelle stanze di monsignor de Cibo, sono di quelli che dicono che non il peso delli portici sopra posti è stato di questo cagione, ma per fare prodigio che il suo ornatore havea a mancare ». Le camere, ove dimorava il cardinale Bernardo Bibbiena, erano nella loggia superiore, sopra quella di Raffaello.

A conferma di quanto riferisce il Michiel, Pandolfo Pico della Mirandola così scriveva: « Della morte di Raffaello li cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrarno ne la morte de Christo quando *lapides scissi sunt*; così il palazzo del Papa si è aperto di sorte chel minaza ruina, et Sua Santità per paura è fuggito dale sue stantie et è andato a stare in quelle che feze papa Innocentio ».

Raffaello, intento nel 1517 al compimento delle logge, come c'informa il Bembo in una lettera al Cardinal Bibbiena, aveva finito pel 1519 di ornare la seconda con l'aiuto di Giulio Romano, del Penni, di Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio, e altri pittori.

Fig. 220 — Roma, Palazzo Vaticano. Camera da bagno del Bibbiena. (Dall'Hoffmann).

Compiuta la seconda loggia, fece iniziare nello stesso anno 1519 l'ornamento della prima, specialmente da Polidoro [1], che con Maturino ornerà facciate di case nel rione di Borgo. Ai due compagni

[1] Pacchiotti C., *Nuove attribuzioni a Polidoro da Caravaggio in Roma*, in *L'Arte*, 1927, pp. 189 e segg.

oggi s'attribuisce la facciata a graffito che ancor si vede a Roma, nel vicolo del Campanile, decorazione che si coordina così all'architettura da far pensare che Polidoro stesso abbia costrutto l'edificio.

Dal terzo piano delle Logge Vaticane si accede alla stufetta del Cardinal Bibbiena (figg. 220-221), piccolo vano quadrato di metri 2,52 di lato, coperto da una volticella a crociera, imitazione della *Domus Aurea*. Nella parete a oriente s'apre la porta che introduce nella stufetta; in quella di fronte, a occidente, la finestrina che guarda verso il cortile dei Pappagalli.

Nella parete a settentrione e in quella dirimpetto a mezzogiorno s'incava una nicchia già adorna di una statuetta; e, sotto ogni nicchia, tra cornucopi, si protende un mascherone bacchico destinato a gettare dall'aperta bocca acqua nella vasca da bagno sottostante. Tale la *stufetta* del Cardinal Bibbiena, che Raffaello costruì, trasportando idealmente, in Vaticano, una delle stanzette scoperte fra le rovine delle terme di Tito, e facendola decorare da Giovanni da Udine, che, insieme con Raffaello, visitò quelle Terme, « ricoperte tutte », dice il Vasari, « e piene di grotteschine figure piccole ». Invano cercheremmo nell'arte nostra un monumento che meglio di questo possa esprimere quell'atmosfera di entusiasmo culturale per l'antichità, avvivato da raffinata sensibilità edonistica e da sorridente scetticismo per ogni valore etico e religioso »[1].

Infine, l'opera architettonica celebrata di Raffaello è la villa Madama, costruita per il cardinale Giulio de' Medici, che fu poi Clemente VII (figg. 222-236). Di essa scriveva il 13 agosto 1522 Baldassar Castiglione a Francesco Maria duca d'Urbino: « Illustrissimo et Excellentissimo signore e Padrone mio: in questo punto ho ricevuto una di V. Ex.za del 3 presente nella quale la mi ricerca che io voglia scrivergli qualche cosa di nuovo, e mandarli la lettera di Raffaello, bona mem., dove egli descrive la casa, che fa edificare monsignore R.mo De Medici: questa io non la mando perché non ho copia alcuna qui, perché mi restò a Mantova con molte altre cose mie: ma a questi dì si è partito di qua D. Ieronimo fratello cugino del prefato Raffaello; il quale stimo che abbia copia di essa lettera. E V. Exza potrà da lui essere satisfatto: perché è partito

[1] DE VITO BATTAGLIA S., *La stufetta del cardinal Bibbiena* in *L'Arte*.

Fig. 221 — Roma, Palazzo Vaticano.
Camera da bagno del Bibbiena.
(Dall'Hoffmann).

per venire a Urbino ». Il Vasari descrive la « vigna del Papa » posta sul declivio di monte Mario: « passato il primo ricetto dell'entrata (*si accede*) in una loggia bellissima, ornata di nicchie grandi e piccole intorno, nelle quali è gran quantità di statue antiche; e fra le altre

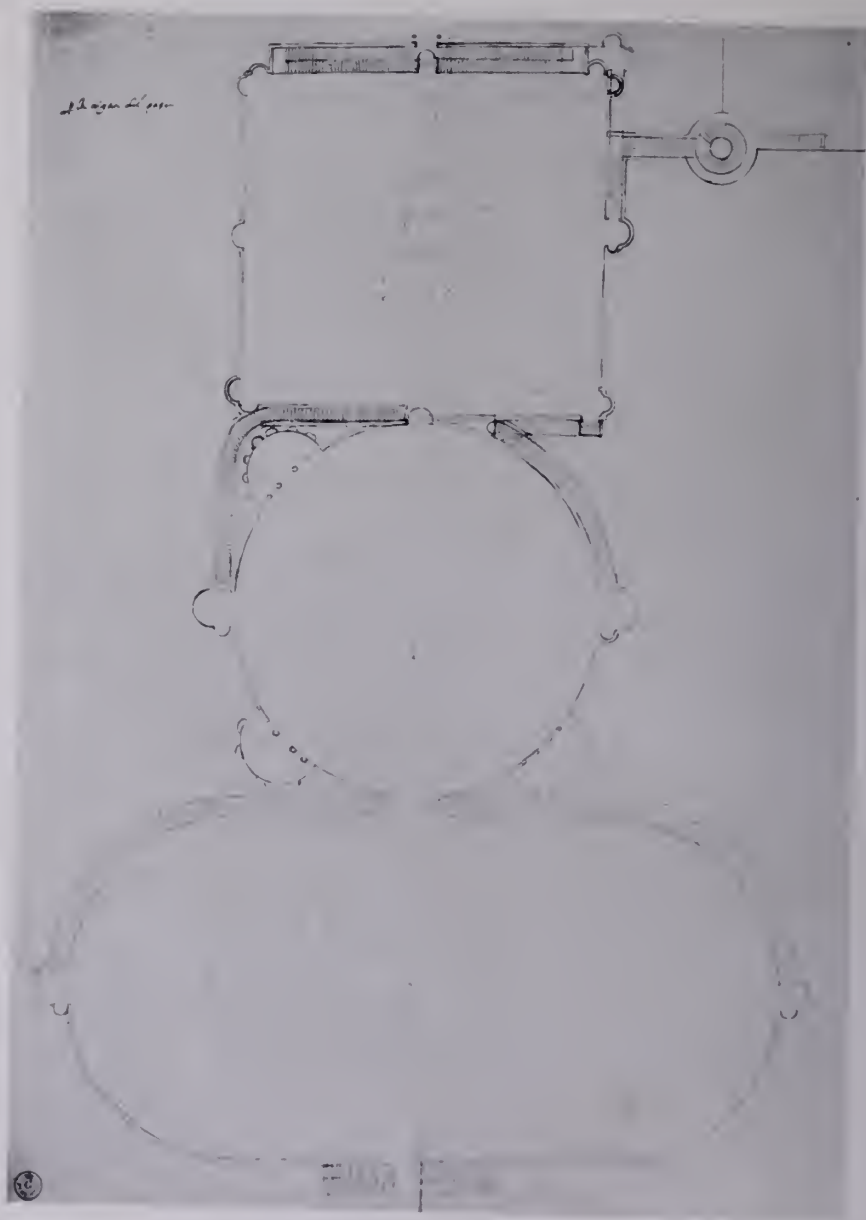



Fig. 222 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi. Roma, villa Madama. Disegno attr.° a Raffaello.
(Fot. della Soprintendenza all'Arte in Firenze).

Fig. 223 – Roma Villa Madama.
(Dall'Hoffmann).

vi era un Giove, cosa rara, che fu poi dai Farnesi mandato al re Francesco di Francia, con molte altre statue bellissime; oltre alle quali nicchie, ha la detta loggia lavorata di stucchi, e tutte dipinte le pareti e le volte con molte grottesche di Giovanni da Udine ». Non ancora due mesi dopo la morte di Raffaello, il cardinale Giulio de'

Fig. 224 — Villa Madama. Ingresso.
(Fot. Anderson).

Medici scriveva al cardinale Mario Maffei, arcivescovo di Aquino, perché accordasse, se gli era possibile, « quei due pazzi », Giovanni da Udine facesse gli stucchi, Giulio Romano le istorie [1]. Nel 1540, men di due mesi dopo la morte di Raffaello, dalla villa Careggi, il Card. Giulio de' Medici parlava della decorazione, scrivendo al Card. d'Aquino, e ciò consente di supporre che la costruzione di villa Madama fosse molto inoltrata, poi che si pensava a fiorirla di pitture. Battista da Sangallo, detto il Gobbo, fece, secondo le indicazioni di Raffaello, disegni per aiutare il fratello Antonio, che pure disegnò

[1] Venturi A., *Pitture nella Villa Madama di Gio. da Udine e Giulio Romano*, in *Arch. st. dell'Arte*, 1889, pp. 157 e segg.

Figg. 225-226 — Roma, Villa Madama.
Particolari del prospetto del fianco (Fot. Alinari) e del Casino (Fot. Anderson).

Figg. 227-228 — Roma, Villa Madama. Terrazza e Fontana.
(Fot. Anderson).

Fig. 229 — Roma, Villa Madama.
Nicchia del braccio destro.
(Fot. Alinari).

a sua volta per l'Urbinate. C'è un disegno riconosciuto di Raffaello stesso, lo schema generale della villa, che Sebastiano Serlio così descrisse nel libro III, a pag. 148: « Fuori di Roma poco discosto a Monte Mario, è un bellissimo sito con tutte quelle parti, che ad un luogo di piacere si ricerca: le qual parti singolari io tacerò più tosto, che dirne poco, ma solamente lo tratterò, e dimostrerò una loggia con la sua faccia ordinata dal divino Raphaello da Urbino: benchè egli fece appartamenti, e dette principio grande ad altre cose. Questa parte si chiama cortile bench'ella sia quadrata; nondimeno egli haveva ordinato il detto cortile in rotondità, per quanto in parte dinotano i fondamenti, il vestibolo notato A e li due luoghi B et C non stanno così; ma per accompagnare la pianta io gli ho così posti in corrispondentia: perchè la parte C finisce in un monte, sì come ancho la parte de la loggia segnata E, ma ne l'altro capo della loggia notata F non vi è il mezzo circolo, e questo fu per non diminuire alcuni appartamenti; ma io per accompagnarla ce l'ho posto. L'ordine di questa loggia è bellissimo, il cielo de la quale è variato concordantemente: perciochè la parte di mezzo è a tribuna tonda, e le due da le bande sono a crociera: nel qual cielo, et anche ne i parieti Giovan da Udene raro, anzi unico a tempi nostri, si esercitò molto nel far conoscere l'ingegno suo sì ne le opere di stucco, come ne le grottesche colorite, et in diversi animali et altre bizzarrie, che fra la bella et bene intesa architettura e gli ornamenti di stucco, e di pittura, e le statue antiche che vi sono, questa loggia si può adimandare bellissima. E perché dove non è il semicircolo corrispondente a l'altro, l'architetto non volse mancarvi di ornamento, fece che'l suo degno allievo Giulio Romano dipinse in quella faccia il gran Poliphemo con molti satiri intorno, pittura veramente molto bella: e tutte quest'opere le fece fare il cardinal de' Medici. Non porrò ne i scritti la misura di questa loggia, basti solamente la inventione a l'architetto: benchè tutte le cose sono proportionate a le proprie, e la seguente figura dinota il diritto, e la faccia di essa loggia: ma non vi sono quei nicchi da le bande, li quali vi ha posti per ornamento ».

Abbiam riprodotto la descrizione del Serlio, che era tanto più vicino di noi alla grand'opera compiuta da Raffaello. Altrettanto entusiasta fu il Vasari, che attribuì a Giulio Romano anche opere

Fig. 230 — Roma, Villa Madama.
Decorazione d'una parete.
(Fot. Anderson).

Fig. 231 — Roma, Villa Madama.
Decorazione della parete a sinistra dall'ingresso.
(Fot. Anderson).

Fig. 232 — Roma, Villa Madama.
Decorazione del Salone.
(Fot. Alinari).

e disegni, non solo per le pitture, di quel luogo, « il quale adornò di peschiere, pavimenti, fontane rustiche, boschi, ed altre cose simili, tutte bellissime e fatte con bell'ordine e giudizio ».

I lavori per la villa furono iniziati intorno al 1517, sospesi alla morte di Leon X per essersi allontanato da Roma il cardinale Giulio de' Medici, ripresi nel 1523, quando questi fu eletto papa. Nel 1525, Giovanni da Udine scriveva il suo nome e la data nella decorazione dei pilastri della grande loggia. Nel 1527, durante il sacco di Roma, furono danneggiati gli edifici minori della villa, e nel 1530 il Pontefice incaricò Antonio da Sangallo di riparare i danni. Morto nel 1534 Clemente VII, la Villa passò ad Alessandro de' Medici, e, dopo l'assassinio di questi nel 1517, alla vedova Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, andata sposa nel 1538 a Ottavio Farnese, duca di Parma e Piacenza. Infine, con tutti i beni farnesiani in Roma, divenne proprietà di Carlo di Borbone, Re delle due Sicilie, che ridusse a fienile i luoghi dipinti da Giovanni da Udine e da Giulio Romano.

Fra i disegni pubblicati dal Geymüller, ve n'è uno attribuito a Raffaello stesso (fig. 222), ed altri per lui eseguiti da Gian Battista da Sangallo, detto il Gobbo, e da Antonio da Sangallo il Giovane. Dal vestibolo si giungeva alla facciata del palazzo dominante il Tevere. « Ognuno », scrive il Geymüller, « converrà della straordinaria bellezza del concetto d'insieme, e del gran numero di bellissimi motivi di porte, di vestiboli d'ingresso, di fontane nei cortili e nelle logge e nelle terrazze; di scale doppie a più branche, che si succedono con magnificenza tanto maggiore in quanto è sempre accompagnata dalla squisita bellezza dell'invenzione ». Villa Madama rimase tipica alle ville italiane, e anche oggi, studiandone i frammenti, le rovine, sentiamo che su di esse alia il genio italiano.

L'architettura finissima del salone dipinto da Giulio Romano e da Giovanni da Udine ha la purezza dell'arte di Raffaello: tutte le lesene, i pilastri, sembran nati in quella fioritura, in quei classici giardini; giran gli archi, si curvano le trabeazioni, s'innalzano le volticelle, s'affondano i catini delle nicchie come se un'aura lieve, di primavera, spiri, inondi quei luoghi paradisiaci.

L'esterno, la piscina di villa Madama, il prospetto sul fianco,

Fig. 233 — Roma, Villa Madama.
Veduta dell'Interno del Casino.
(Villa Madama).

Fig. 234 — Roma, Villa Madama.
Decorazione a destra dell'ingresso.
(Fot. Anderson).

la loggetta murata settentrionale, sono tutti resti di una meraviglia distrutta dalla miseria umana.

Negli ultimi anni, Raffaello si era preso l'impegno di porre in disegno Roma antica, e, lui morto, scriveva Marcantonio Michiel al Marsilio in Venezia: « morse il gentilissimo et exellentissimo pittore Raphaelo de Urbino con universal dolore de tutti et massima-

Fig. 235 — Roma, Villa Madama. Decorazione dell'interno.
(Fot. Andesron).

mente de li docti, per li quali più che per altrui, benché ancora per li pictori et architecti el stendeva in un libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma, mostrando sì chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro, che averlo veduto haria iscusato ad ognuno haver veduto Roma antiqua; et già havea fornita la prima regione: né mostrava solamente le piante delli edifici et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s'avia racolto; ma ancora le facciate con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architettura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente

disegnava ». Suggeritore di Raffaello nelle ricerche era stato Andrea Fulvio.

Nella famosa lettera che l'Urbinate scrisse a Leon X, compilata da Baldassar Castiglione, è anche parola del modo usato nel misurare e nel disegnare la pianta di Roma servendosi della bussola. La lettera fu scritta nel 1519, quando « ancor non è l'undecimo anno » da che Raffaello era in Roma. Attendeva allora con tutta l'anima alla *descrizione* di Roma antica. Ne discorre Celio Calcagnini, e ci indica « la pianta di Roma con gli antichi edifici in parte ricostruiti, riprodotta dal Principe di tutti i pittori, secondo l'aspetto vetusto, le proporzioni e l'ordine loro ». La ricostruzione, eseguita a norma delle descrizioni dei testi classici, destò l'ammirazione del Pontefice Leone e di tutti i Romani, così da far considerare l'artista come nume sceso dal cielo a ridarci nell'antica maestà la città eterna. Celio Calcagni, che tornava da Francoforte, dove si era recato come nunzio all'incoronazione di Carlo V, scrisse del lavoro di Raffaello all'amico Jacob Ziegler. Morto l'Urbinate, compose un epigramma che, tradotto, così suona: Tanti grandi antichi e tanta lunga età occorsero alla costruzione di Roma; tanti nemici e tanti secoli a distruggerla. Ora Raffaello cerca e ritrova Roma in Roma; cercare è di uomo grande, ma ritrovare è di Dio. Tant'entusiasmo destò Raffaello, che era all'opera nel 1519, e, morendo, lasciava i disegni dei « prisca loca per regiones » incompiuti.

La lettera a Leon X fu prefazione all'opera, e il Castiglione, suo compilatore, ricordando la ricostruzione di Roma antica per Raffaello, « mentre tu », cantava in latino, « con mirabile ingegno ricomponevi Roma tutta dilaniata e restituivi a vita e all'antico decoro il cadavere dell'Urbe lacero per ferro, per fuoco e per il tempo, destasti l'invidia degli Dei, e la morte si sdegnò che tu sapessi rendere l'anima agli estinti, e che tu rinnovassi, sprezzando le leggi del destino, quanto era stato a poco a poco da morte distrutto ».

Purtroppo il lavoro di Raffaello perì, od è occulto, ma la lettera resta a prova del suo sforzo umanistico, della sua ammirazione per i monumenti del tempo degli Imperatori, « i quali sono li più eccellenti e fatti con grandissima arte ». Gli edifici moderni, per Raffaello divenuto archeologo, stavano in un ordine inferiore agli antichi e se, in un certo momento, egli si pente di non ricordar Bramante e lo

cita per eccezione, poi ne toglie nella lettera il passo, per non interromper le sue logiche, archeologiche conclusioni. « Avegna che », aveva scritto, « a dì nostri l'architettura sia molto svegliata et veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante ». Ma, a diminuire la citazione fatta a titolo di onore, soggiungeva: « Niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che imaginarno, e che solo il loro volere rompesse ogni difficultate ». L'archeologo aveva soggiogato l'artista. « Onde se ad ognuno è debita la pietade verso li parenti et la patria, mi tengo obbligato di exponere tutte le mie piccole forze, aciochè più che si può, resti viva qualche poco di imagine e quasi un'ombra di questa: che in vero è patria universale di tutti i christiani, et per un tempo è stata nobile et potente che già cominciavano gli homini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna e, contro il corso naturale, exempta della morte, et per durare perpetuamente ». La pietà prende Raffaello a contemplare Roma. « Né senza molta compassione posso io ricordarmi che poi ch'io sono in Roma, che ancor non sono dodici anni, sono state ruinate molte cose belle come la Meta che era nella via Alessandrina, l'archo che era alla entrata delle therme Diocletiane et el tempio di Cerere nella via Sacra, una parte del Foro transitorio, che pochi di sono fu arsa et distructa, et de li marmi fattone calcina, ruinata la magior parte della basilica del Forro... oltra di questo, tante colonne rotte e fesse pel mezzo, tanti architravi, tanti belli frigi spezzati che è stato per una infamia di questi tempi l'averlo sostenuto, et che si potria dire veramente ch'Annibale, non che altri, non fariano più... ». E quindi, stimmatizzate le rovine di M. Bartolomeo della Rovere, si rivolge supplice al Pontefice: « Non deve adunque, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quel poco che resta di questa antica madre della gloria et della grandezza Italiana, per testimonio del valore, et della virtù di quegli animi divini, che pur talor con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato e guasto dalli maligni e ignoranti ». Con questo grido d'amore per l'antico finì il moderno spirito di Raffaello.

5.

ALLIEVI DI RAFFAELLO:

GIULIO ROMANO - LORENZETTO - POLIDORO DA CARAVAGGIO GIOVANNI DA UDINE

I.

GIULIO ROMANO

Notizie sull'attività architettonica di Giulio Romano

1521 — Edifica il palazzo Alberini in Banchi.

1520-21 — Dopo la morte di Raffaello continua i lavori per villa Madama sotto Monte Mario. Di questo edificio « molti credono che ne facesse Raffaello il primo schizzo, e poi fusse l'opera seguitata e condotta a perfezione da Giulio ».

Alla morte di Leon X i lavori furono sospesi (Vasari).

1523 — Forse in quest'anno fece il disegno di alcune stanze su Piazza San Pietro, per Giovan Matteo Giberti, datario di Clemente XII (Vasari).

1523 — A quest'anno e al seguente vanno attribuite le maggiori opere di architettura di Giulio in Roma: una villa sul Gianicolo; la casa degli Alberini in Banchi (veramente edificata nel 1521 c. s.); un palazzo nella piazza della Dogana (il Ferrerio, nella sua incisione, assegna al palazzo l'anno 1535; le finestre della sua casa, in via Macel de' Corvi (Vasaei).

1524, fine — Baldassar Castiglione conduce Giulio a Mantova, al servizio dei Gonzaga. Questa data approssimativa si ricava dalle lettere pubblicate dal D'Arco e dal Gaye. A Mantova Giulio inizia subito i lavori per il palazzo del The e prende la direzione di quelli per la villa di Marmirolo, prima condotti da Lorenzo Lionbruno.

1526, 31 agosto — Il duca conferisce a Giulio la cittadinanza mantovana, gli fa dono di una casa, e lo nomina nobile e vicario di Corte, prefetto o superiore generale delle fabbriche dello Stato. Nella patente

si dice: « cum de eius industria et sufficentia optime informati essemus nundum eas experti nunc autem cum expertum exploratumque habeamus ipsum in architectura valere non minus quam in pictura, qua in arte ad modum cum excelleret minus dubium est ... » (D'ARCO).

1526, 20 novembre — Giulio viene incaricato, con decreto ducale, di far selciare tutte le strade della città e togliere ingombri perché l'acqua possa fluire liberamente « ad cloacas et ad alia purgamentorum receptacula » (D'ARCO).

1528, 13 febbraio — Con un decreto il duca assolve da ogni dazio il legname che si trasporta all'edificio della Resiga, concesso a Giulio, e che deve servire per le fabbriche ducali (D'ARCO).

1529 — Disegna il monumento funebre per Baldassar Castiglione, eretto nella Chiesa delle Grazie (D'ARCO).

1530 — Per la venuta a Mantova di Carlo V, Giulio prepara « molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per commedie e molte altre cose ». In quest'anno era già intero il complesso architettonico di palazzo del Te, ed eran compiute alcune prime sale (VASARI).

1530, 13 luglio — Scrive al duca, a proposito dei lavori nel Castello, ove ha l'incarico di preparare due nuovi appartamenti e anche di fabbricarvi accanto una nuova palazzina, nota sotto il nome di « Paleologa ».

1531, 1° ottobre — Giulio Romano avverte il duca che le stanze della duchessa Margherita Paleologa, sua sposa, sono quasi all'ordine, e che il lunedì prossimo incomincerà « l'altenella di sopra alla guardia » (GAYE).

1531, 7 ottobre — Il duca gli risponde da Casale, sollecitandolo (GAYE).

1531, 9 ottobre — Giulio scrive al duca, a proposito di un ponte da farsi per l'arrivo a Mantova della nuova duchessa, Margherita Paleologa (D'ARCO).

1531, 24 ottobre — Il duca ordina a Giulio di fare « la via per la grota di muro per andar alla fabrica nova, perché non me ne piace che si vadi per quella scala di legni che vi è ora » (GAYE).

1531, 1° novembre — Il duca scrive a Giulio che la via fra la fabbrica nuova e la grotta dev'essere coperta; l'altra per andar sull'altana la faccia come meglio gli pare (GAYE).

1532 — Per la seconda visita di Carlo V a Mantova, vengono accomodate provvisoriamente alcune sale del palazzo del Te.

1534 — La costruzione di palazzo del Te durò fin oltre quest'anno.

1535, 2 febbraio — Da Ferrara Giulio Romano scrive a Federico Gonzaga che l'incarico, datogli dal duca di Ferrara, di riedificare il Castello, è arduo « per la causa che male si può accordare il nuovo col vecchio » (GAYE).

1535 — È questa la data assegnata, in una stampa del FERRERIO, al palazzo Cenci, poi Maccarano, alla Dogana.

1536 — Giulio inizia la fabbrica accanto al Castello, e propriamente sopra l'antica « rocchetta »: nuova serie di camere, conosciuta come appartamento di Troia: la gran sala detta « di Manto », quella dei Capitani, « dei Trionfi », « di Giove » e, ultima, quella « di Troia »; paralleli a tali stanze, tre camerini, che guardano oggi il cortiletto dei cani e la saletta attigua ove eran gli undici famosi ritratti d'imperatori di Tiziano.

1536, 9 novembre — Il duca di Mantova scrive da Genova a Giulio, chiedendogli un disegno per un camino in marmo di Carrara (GAYE).

1536, 26 novembre — Giulio scrive al Duca: « circa alle fabbriche le quali dalla fortuna delle aque et de le obscurità delli tempi mi son state retenute indrieto, pur quando Dio ha voluto se è pervenuto al fine et sabato sequente sarà finita che non li mancarà un pelo ».

1538, 13 giugno — Giulio scrive al duca che, per la mancata diminuzione delle acque, non è stato possibile « fondare il corridore verso la muraglia ». Parla poi di una fabbrichetta verso strada, di cui aveva già posto il soffitto (D'ARCO).

1539 — Giulio risana Mantova, allagata dalle acque del Po (D'ARCO).

1539 — Rinnova la Chiesa di San Benedetto di Polirone, presso Mantova (D'ARCO).

1540, 12 luglio — Francesco Susena, gentiluomo ferrarese, scrive al duca di Ferrara, dicendogli di aver visto, nella chiesa delle suore di Santa Paola, l'addobbo funebre per Federico Gonzaga, morto il 28 giugno; la chiesa era tutta dipinta con ossa e teschi e figure piangenti; in mezzo « v'è un Catafalco rotondo, con volti et pilastrotti di legno a guisa d'un teatro antico, dove dicono che fra l'una colonna et l'altra vi hanno ad essere statue che piangono... et si spera che come sarà fornito de panni delle statue et de lumi che serà miracoloso... » (pubblicata dal CAMPORI, in *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866).

1544 — Giulio inizia i lavori per rinnovare il duomo di Mantova (D'ARCO).

1544 — Costruisce la propria casa in Mantova. Il D'Arco dice di ricavar questa data dall'architetto Pozzo, che nel secolo scorso restaurò la casa.

1546, 23 gennaio — Data del disegno di Giulio per la facciata di San Petronio di Bologna. Dalla fabbrica della chiesa gli furono pagati quel giorno 100 scudi d'oro.

1546, 23 ottobre — Fa testamento.

1546, 1° novembre — Muore. « Perdessimo », scrive il Card. Ercole Gonzaga a Don Ferrante suo fratello, « il nostro Giulio Romano con tanto mio dispiacere che in vero pare d'haver perduta la mano destra »[1].

* * *

Tra le opere d'architettura di Giulio Romano in Roma[2], è indicata la continuazione a Raffaello nel costruire Villa Madama, dove può vedersi il discepolo primo dell'Urbinate nella parte del Casino con le finestre a croce, e le finestrine sopra riquadrature a leggieri incassi. Un aspetto di massività, di proporzioni tarchiate, di schema alquanto meccanico, ha quest'architettura di Giulio, che, in villa Lante, invece, sul colle gianicolense (figg. 237-239), par trovi slancio costruendone la parte che guarda in giù, agli orti e ai giardini fioriti. La massività, che potrebbe notarsi nella facciata, nell'ordine inferiore e nella trabeazione stretta, con breve fregio, non si nota nella parte superiore, ove le finestre s'aprono tra bassi pilastrini ionici. Alle finestre furon sovrapposte finestrine nell'ultimo ordine, così come, nei fianchi, l'apertura delle porte fu soverchiata da altra lunga apertura rettangolare. Troppi fori, che poi si chiu-

---

[1] Bibliografia: Vasari G., in *Le Vite*, ed. Sansoni, 1880, V; Baldinucci F., *Notizie*, 1769; Milizia F., *Memorie degli Architetti*, Bassano, 1785; D'Arco C., *Istoria della Vita e delle Opere* di Giulio Pippi Romano, 1842; Patricolo A., *Guida del Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova, 1908; Carpi, P., *Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga*, in *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, ivi, 1920; Luzio A., *La Galleria di Gonzaga venduta all'Inghilterra*, Milano, 1813; Intra G. B., *Lorenzo Lionbruno e Giulio Romano*, in *Arch. stor. lomb.*, 1887, p. 568; Davari S., *Descrizione dello storico palazzo del Te*, 1904; Gaye G., *Carteggio inedito di artisti italiani dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1840, vol. II; Patricolo A., *La palazzina della Paleologa e i Gabinetti d'Isabella d'Este*, Mantova, 1899; Campori G., *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Modena, 1855.

[2] Il Vasari ricorda una costruzione di Giulio Romano non più esistente, alcune stanze presso la porta del Vaticano, « dove stanno a sonare i trombetti quando i Cardinali vanno a Concistoro ». Furon fatte per Giovan Matteo Giberti, allora datario del papa, e poi arcivescovo di Verona. Vi era « una salita di comodissime scale, che si possono salire a cavallo o a piedi ».

Fig. 237 — Roma, Villa Lante sul Gianicolo.
Giulio Romano: Casino della villa.

Fig. 238 — Roma, Villa Lante sul Gianicolo.
Giulio Romano: Fianco del Casino suddetto.
(Fot. Alinari).

sero in gran parte. Qui pure rimane l'impronta meccanica di Giulio Romano, che incornicia, incassa inquadrature entro inquadrature, liste entro liste.

La villa fu costruita per Baldassare Turini da Pescia, decorata d'affreschi e di stucchi. Nel 1807, quando l'edificio era di proprietà del cardinale Lante, il Valadier chiuse aperture e intercolunni del villino, e rinnovò la stufa, dov'erano i dipinti ricordati dal Vasari. Altre modificazioni vi apportò il Canina, quando il casino divenne

Fig. [illegible]. — Roma. Villa Lante sul Gianicolo (Giulio Romano). Facciata del Casino suddetto.
(Fot. Alinari).

proprietà dei Borghese, che, nel 1837, lo vendettero alle monache del Sacro Cuore, e queste poi ad altri. Le pitture vennero distaccate, e passarono alla raccolta Hertz. Il Vasari elogiò la villa « per la tanta grazia e tanto comodo e per tutti quegli agi che si possono in sì fatto luogo desiderare », e il Milizia disse: « bella la loggia di colonne isolate e architravate ».

Ma Giulio Romano dette ben maggiore saggio di sè nel palazzo Cicciaporci in Banchi (figg. 240-242), edificato nel 1521 per Giovanni Alberini, nobile romano, lodato dal Milizia come « la migliore fabbrica » di Giulio Romano in Roma, e da non cederla a qualunque altro

Fig. 240 — Roma. Palazzo Alberini, poi Cicciaporci, in Banchi.
Giulio Romano: Facciata.
(Arch. fot. nazionale).

nelle proporzioni delle parti e del tutto, nella forma delle porte e delle finestre, nelle fasce che ricorrono solamente senza interruzione, nei cornicioni, nella semplicità che innamora ». Giulio Romano sempre più moltiplica le riquadrature, così che le finestre stanno entro uno spazio incavato di grado in grado. Il basamento è alla rustica, quale si vede nei palazzi di Raffaello; sopra le porte è un ammezzato, a

Fig. 241 — Roma, Palazzo Alberini, poi Cicciaporci, in Banchi. Giulio Romano: Cortile. (Arch. fot. nazionale).

lunettoni nel palazzo dei Cicciaporci, a quadrati con corniciature ripiegate ad ansa, sopra e sotto, in quello dei Maccarani [1].

Quest'altro palazzo (figg. 243-244) fu eseguito più tardi, nel 1535, come stampa il Ferrerio: « palazzo dei SS.ri Cenci alla Dogana, fabbricato con architettura di Giulio Romano ad istanza di Paolo Strei suo amico l'anno MDXXXV ». Milizia lo descrive brevemente:

[1] Alcuni disegni di particolari del palazzo Cicciaporci, che il VASARI chiama degli Alberini in Banchi, sono attribuiti ad Antonio da Sangallo, nel Gabinetto delle Stampe agli Uffizî (cfr. GIOVANNONI, *Il Palazzo dei Tribunali di Bramante in un disegno di Fra Giocondo*, in *Boll. d'Arte*, 1914).

Fig. 242 — Roma, Palazzo Alberini, poi Cicciaporci, in Banchi.
Giulio Romano: Cortile (altra veduta).
(Arch. fot. nazionale).

Fig. 243 — Roma, Palazzo Maccarani a piazza Sant'Eustacchio. Giulio Romano: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 244 — Roma, palazzo Maccarani a piazza Sant'Eustacchio.
Giulio Romano: Facciata (altra veduta).
(Arch. fot. nazionale).

« bugnato aspro e frontespizi alle finestre ». E poi così commenta: « tali frontespizi saran peggio della gramigna ». Anche qui abbiamo il sistema, consueto in Giulio Romano, delle riquadrature; nel primo piano, le finestre, alternativamente centinate o a triangolo isoscele, stanno entro l'incavo corniciato tra lesene abbinate. È ispirato, il palazzo, come l'altro Cicciaporci, alle forme bramantesco-raffaellesche, e vi si aggiunge un'imitazione intelligente, ma fredda, del classico.

Dal palazzo Cicciaporci all'altro Maccarani eran passati anni parecchi, ma gli elementi dell'uno son conservati in quelli dell'altro, dopo esser stati applicati a Mantova in tante fabbriche dei Gonzaga [1].

A Mantova, il palazzo del The si distende enorme nella pianura: la sua facciata (figg. 245-246) tutta a bugnati, con porte e finestre sovrapposte da conci a ventaglio, divise da pilastri dorici con il cornicione a metope e triglifi, sembra bassa, una grande cinta di delizia distaccata dall'esterno, una chiusa di viridario riservato. Si entra da un lato salendo alcuni gradi che portano a una triplice arcata, la quale interrompe il succedersi delle lesene innalzate sino alla trabeazione: resta così una zona vuota sulle tre arcate, uno spazio che vorrebbe qualche riscontro con le finestrelle aperte tra lesena e lesena. Vanno le lesene a uguale distanza verso gli angoli della facciata, e poi si abbinano, e infine si stringono, verso gli angoli, si toccano nei capitelli e nelle basi; tra l'una e l'altra, s'apron finestre, s'incavan quadrati, s'incurvano nicchiette. Le lesene, in quel mutamento di distanza, quasi affrettandosi verso gli angoli, sono di piacevole effetto, ma, sopra i loro capitelli, la trabeazione sembra abbassarsi troppo presto, quasi manchi il coronamento dell'enorme edificio.

Il grande atrio del palazzo (figg. 247-253) ha nel mezzo la grande loggia, un gruppo di quattro colonne doriche binate, e pilastroni in corrispondenza, nicchie e nicchie con statue tra i pilastri, stucchi e pitture sulle pareti e la sonante volta; un insieme grandioso, suntuoso, eloquente, di scenario magnifico. La fredda ragione di Giulio Romano, che pareva a Roma troppo spesso evadere dal mondo ideale di Bramante e di Raffaello, traducendone in aridità mecca-

[1] Fu attribuita a Giulio Romano la pianta di Santa Maria dell'Orto. Ghela attribuì il Milizia, osservando che « le fabbriche di Giulio Romano sono generalmente architettate con giudizio » (MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785).

Fig. 245 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 246 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Facciata (altra veduta).
(Fot. Premi).

Fig. 247 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Atrio.
(Fot. Premi).

nica gli schemi, scompare, o è molto nascosta in questa rievocazione di romanità colorita, squillante, superba. L'effetto è studiato con cura, in ogni particolare, anche nel vario disegno delle zone di pavimento davanti al cancello, come di tappeto disteso lungo il pas-

Fig. 248 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Atrio (Fot. Alinari).

Fig. 249 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Atrio (Fot. Premi).

Fig. 250 — Mantova, Palazzo del Thè. Giulio Romano: Grande loggia.
(Fot. Premi).

saggio del visitatore. La luce che inoltra dall'ingresso diversamente gioca fra le intrecciature e le strie orizzontali delle zone, con vivido effetto di colore.

Freddo invece e meccanico è lo schema della facciata verso il

Fig. 251 — Mantova Palazzo del The. Giulio Romano: La grande loggia (Fot. Premi).

Fig. [illegible] — Mantova, Palazzo del Te. Giulio Romano: La grande loggia (Fot. Premi)

giardino (fig. 254): le arcate a semplici gradi cadono sui tratti della sporgente trabeazione, e formano il frontispizio chiuso in alto da un timpano nudo, basso, dilatato. Lungo le ali continua il loggiato, che ha la sua fronte sulle tre arcate centrali: quattro arcate si vedono da ogni parte, la prima, prossima al frontespizio, cade su colonne, ai lati delle quali sono due vani rettangolari, con le spalle sopra un pilastro; la seconda ugualmente, ma il suo pilastro va ad aggrupparsi con l'altro che fiancheggia la prima arcata, e con esso si abbina per afforzare il loggiato; la terza non è retta da colonne, ma da pilastri che si stringono a quello di termine al vano della seconda arcata, e con esso forman blocco, collegandosi così agli altri che uniscon la terza alla quarta arcata. Tra queste due non è più un vano, ma coppie di pilastri sopra una parete con nicchia e incavo quadrato. È un chiostro aritmico, irregolare, perchè la regolarità non porti ad effetto monastico, ma è nato con scarsa robustezza, così da costringere l'architetto a studiar modo di sostenere il peso delle lunghe ali zoppicanti e troppo aperte, per giunta. È poco il pondo della costruzione sovrastante, ma sempre troppo per i deboli sostegni. Anche nella veduta sul giardino ora distrutto, la costruzione sembra apparato provvisorio, palco improvvisato sopra una folla di puntelli. Quella facciata aritmica, anche nel suo effetto, non ha suono uguale; ma, se il basamento a bugnato contrasta con l'eleganza voluta nella loggia, ne guadagna l'effetto pittorico.

Il dubbio risultato estetico di questo frontispizio classicheggiante scompare nell'interno maestoso del loggiato, che s'apre verso il mirabile prospetto dell'esedra lontana (figg. 255-256), con l'eco ripetuta degli archi lievi, argentini, nella diffusa luce del sole; anche la vicenda di colore, nel bugnato degli archi dell'esedra, contribuisce alla bellezza dello scenario che, davanti a chi entra nel portico, si spalanca ampio e armonioso, come sfondo illusionistico di pittura per salone cinquecentesco. Semplice, quasi freddo, è lo schema classico dell'esedra, con la monotona successione d'archi e la scheletrica nudità dell'impalcatura, ma l'effetto scenografico che risulta dalla studiata distribuzione di spazî è mirabile nella sua unità, nuovo nell'arte del Cinquecento[1].

[1] Nel cortile del palazzo del T. (fig. 257), Giulio Romano cerca varietà d'effetti con la distribuzione del bugnato irregolare, nelle pareti di fianco all'ingresso, con i conci intorno alle arcate, che sceman di slancio e d'altezza dal centro agli angoli d'ogni lato.

Fig. 254 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Loggiato del giardino (Fot. Premi).

Figg. 255-256 — Mantova, Palazzo del The. Giulio Romano: Rotonda del giardino.
(Fot. Premi).

L'eleganza di Giulio Romano, memore delle Stanze Vaticane, si presenta nelle sale da lui dipinte (es. figg. 258-259), specialmente nella stanza quintultima, con cupoletta ottagonale, di tanta armonia architettonica e pittorica da farci pensare, come per la stanza vicina, più piccola, a Giovanni da Udine collaboratore di Giulio, come già

Fig. 257 — Mantova. Palazzo del The. Giulio Romano: Cortile. (Fot. Premi).

a villa Madama. Nella delizia del T questi fu abilissimo scenografo, come si può vedere ad esempio nella veduta del giardino (fig. 260), ora distrutto, che può rivaleggiar con lo sfondo regale del campo davanti alla loggia, chiuso da esedra. Pur fra tanta ricerca d'effetti, Giulio Romano torna ad irretirsi nelle forme classiche, esempio nel fronte del cortile.

Mentre il discepolo di Raffaello lavorava nel palazzo del T, attendeva ad abbellire e ammodernare l'altro ducale, e ad erigere il Palazzo di Giustizia (Figg. 261-262). Quivi il bugnato, certo per la cooperazione del Bertani, suo seguace, si dispone in alcune parti a onde, a frange, a drappi; e nel piano medio, tra le finestre, con

Fig. 258 — Mantova, Palazzo del The.
Giulio Romano: Sala quintultima del palazzo.
(Fot. Premi).

pilastri a modo di erme, terminate da cariatidi gonfie e mascheroni grotteschi, si ritrova l'origine degli Omenoni che diedero il nome alla Casa del Leoni a Milano. In questo sforzo ogni disciplina archi-

tettonica si rompe: il freddo Giulio Romano del palazzo di Sant'Eustacchio in Roma, che per tutto ornamento delle sue facciate s'appaga di superficiali suddivisioni geometriche, a specchi entro specchi, lascia che il frontespizio del palazzone trovi l'effetto nell'irregolarità, nel turgore, nelle spezzature continue, come di esuberante coro barocco

Fig. 259 — Mantova. Palazzo del The. Giulio Romano: Sala della grotta. (Fot. Alinari).

intagliato da rudi legnaioli. L'effetto d'insieme raggiunge il grottesco, e quasi il pazzesco, nella ricerca di vivezza pittorica per il frastaglio e il rimbalzo delle luci, e se non fosse l'intervento del Bertani a spiegarci tanta esuberanza di mal gusto appariscente, si potrebbe pensare a una ubbriacatura pittorica di Giulio Romano nell'Italia Settentrionale, alle porte del Veneto. L'effetto scenografico, armonioso e grandioso nel palazzo del T, qui diviene sfrenato. tumultuoso, squillante, ci fa sentire che siamo in terra limitrofa al Veneto, prossima agli splendori della Serenissima, coi trilli quasi veronesiani delle sue luci.

Fig. 260 — Mantova, Palazzo del Thè.
Giulio Romano: Veduta del giardino, ora distrutto.
(Fot. Alinari).

Fig. 261 — Mantova, Palazzo di Giustizia. Giulio Romano e aiuto: Facciata. (Fot. Premi).

Fig. 262 — Mantova, Palazzo di Giustizia. Giulio Romano e aiuto: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 263 — Mantova, Palazzo di Giustizia. Giulio Romano: Cortile.
(Fot. Premi).

Su due lati del cortile (fig. 263), si ripete l'ornamento a bugnati diversi, nelle arcate inferiori, in contrasto con le terse pareti soprastanti, ripartite da doppie lesene.

Lo scenografo s'evolve anche perchè applicato a fabbricare apparati di festa per arrivo di sovrani, apparati funebri in morte di principi. A criterî di grandiosità s'ispira nel Castello, nella « Magna

Fig. 264 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano: « Magna Domus. » (Fot. Premi).

Domus » (fig. 264), nella porta fortificata al termine del ponte della Cittadella (fig. 265), ove ottiene buon effetto d'insieme tra la massa quadrata cubiforme e il fondo a bugnato in cotto e a zone di pietra. Circondata da bugnato a ventaglio, chiaro e semplice, senza forti effetti, è la porta maggiore; le porte minori sono sormontate da un rettangolo a incasso, come da finestra cieca; l'attico ha uno specchio con scudo entro un'elegantissima cornice rettangolare, e quattro pilastrini, corrispondenti ai quattro pilastri che dividon la porta, e ne sono la continuazione.

Qui Giulio Romano ha il senso raffaellesco di misura. Altret-

tanta misura, ma trasportata in una concezione di superbo ardimento, si trova nell'atrio del palazzo ducale (fig. 266), con le vaste arcate che si squarciano in vele acute per impostarsi, inalberarsi sui

Fig. 265 — Mantova, Cittadella di Porta a Valle. Giulio Romano: Porta. (Fot. Premi).

nudi pilastroni: è un atrio minaccioso, severo, proprio di castello, d'una rude semplicità guerresca. Par costruito in lamine di ferro, come certe architetture del Sanmicheli, ma con violenza più formidabile e chiusa, così costretta dall'incombere della volta come di cripta.

Oltre la porta in fondo al ponte della Cittadella e l'altra della facciata che guarda il lago di mezzo, Giulio Romano lavorò anche in appartamenti del Castello, ed eseguì il gran cortile, o cavallerizza del Palazzo ducale (figg. 267-268).

Fig. 266 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano: Atrio (Fot. Premi).

Figg. 267-268 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano e aiuto: Cortile.
(Fot. Alinari e Premi).

Fig. 269 — Mantova, Palazzo Ducale.
Giulio Romano: Particolare del salone della mostra.
(Fot. Premi).

Fig. 270 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano: Sala dei marmi (Fot. Premi).

Fig. 271 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano: Salottino nell'appartamento di Troia (Fot. Premi).

Sopra gli arconi alla rustica, a conci alternatamente lisci e sforacchiati, si erge il piano medio con finestre incassate entro spazio centinato; tra finestre e finestre un quadrato ad incavo; tra finestre e cavi quadrati, colonne tortili, a spira minore nell'alto, più grossa

Fig. 272 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano: Soffitto a lacunari. (Fot. Premi).

nel basso, così che sembrano cader sulla base per grassezza. Il piano medio, col variar della rustica nei piedistalli di colonne, irti, chiodati, negli arconi a conci e nelle mensole grezze dei balconi, con le colonne tortili a spire a spire, quali già si usarono nei cartoni degli arazzi raffaelleschi, raggiunge un effetto pittorico rumoroso. Sul piano è un cornicione a metope e triglifi, separati da piedritti scanalati, che passan oltre la tettoia, e vanno a dividere, nell'attico, finestre ampie quanto le corde delle arcate inferiori e finestre brevi quanto i lati dei quadrati ad incasso.

Fig. 273 — Mantova, Palazzo Ducale. Giulio Romano: Galleria (particolare).
(Fot. Alinari).

Nelle sale, Giulio Romano sfoggiò il suo talento di decoratore, sempre ricco e fastoso. Si vedano la Corte Vecchia, il salone della mostra (fig. 269), la sala dei marmi (fig. 270), il soffitto e la parete

ell'appartamento di Troia (fig. 271), i soffitti a riquadrature, a specchi figurati, a festoni di fiori e frutta (fig. 272), le pareti a canne e virgulti, ricordo di Giovanni da Udine, arricchite di statue e rilievi (fig. 273).

Fig. 274 — Mantova, Duomo. Giulio Romano: Soffitto a travature.
(Fot. Premi).

Dietro il cortile (fig. 267, da noi già riprodotta), appare il campanile del Duomo, dove Giulio Romano operò. Vi troviamo il segno dell'opera sua, anche nel lanternino ad arcate su colonnine, quali vedemmo nella facciata dell'edificio nel giardino di palazzo del T.

Nella basilica mantovana, tra la nave media, come sala di reggia coperta di soffitto (figg. 274-275) a travature e a cassettoni, e le due

estreme, pure con soffitto a lacunari, si slanciano due navate con volta a botte, ornatissima (figg. 276-277). Soffitti e volte, sfavillanti di dorature, gravi i soffitti, con lacunari profondi, strette e ardite le volte, quasi compresse fra teorie di colonne corinzie, edicole con statue entro finti loggiati, gioiosi fregi a ghirlanda, trasformano la

Fot. 275 — Mantova, Duomo. Giulio Romano: Soffitto a travature. (Fot. Premi).

maestà chiesastica in espressione di trionfale opulenza, che ci mostra Giulio Romano sempre più attratto verso la scintillante arte veneta. Con più fondata coscienza stilistica, Jacopo Sansovino, assimilando forme del suo nuovo ambiente, prendeva posto tra i fondatori dell'architettura cinquecentesca veneta, mentre la stessa ricca vena, infiltrandosi nell'arte di Giulio Romano, la rendeva comprensibile agli artisti di quelle regioni, pronti a elaborare, con più sicuro gusto, i principî manieristici di Giulio nella pittura, e, meno visibilmente, nell'architettura.

La grande cappella del Santissimo Sacramento (figg. 278-282) è probabile opera di un interprete lombardesco di Giulio, che ci

Fig. 276 — Mantova, Duomo.
Giulio Romano: Navata seconda con volta a botte.
(Fot. Premi).

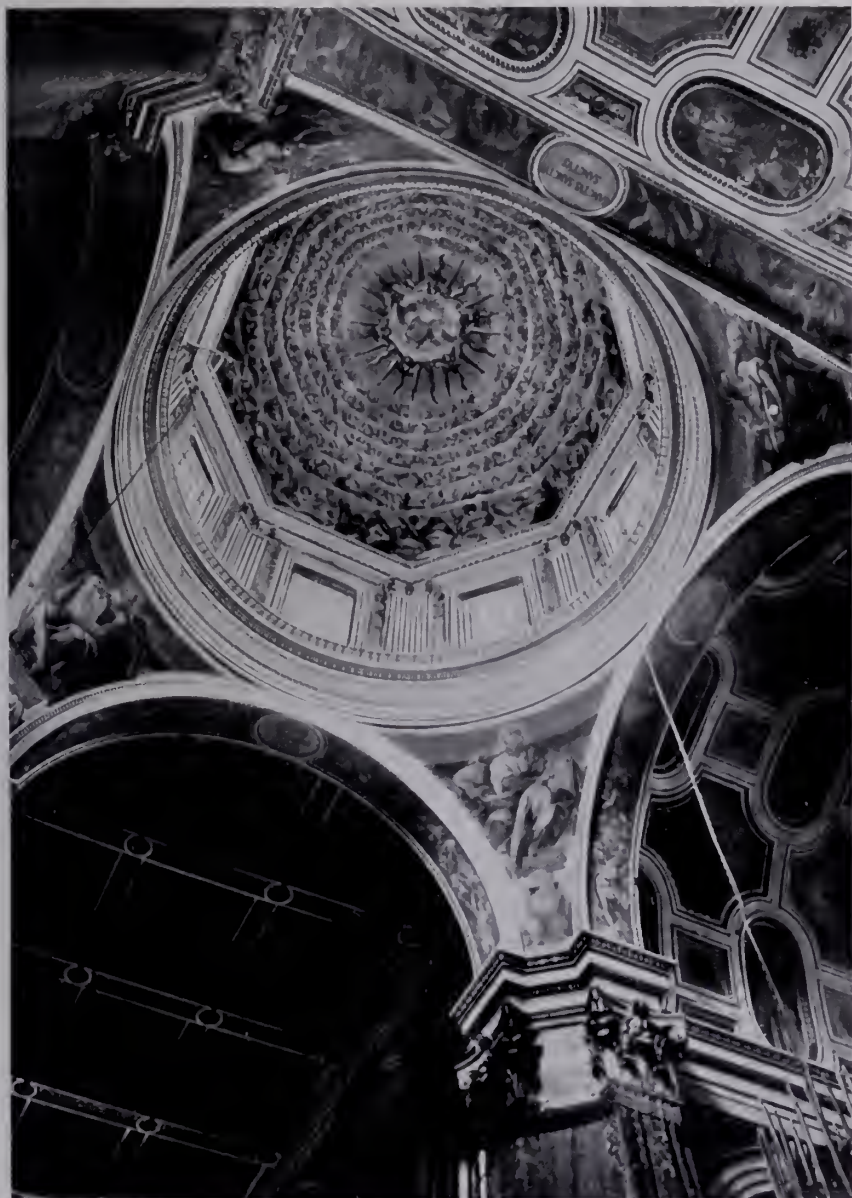



Fig. 277 — Mantova, Duomo.
Giulio Romano: Particolare della navata terza.
(Fot. Premi).

mostra la sua architettura passata quasi al vaglio, con bella divisione delle pareti a pianta poligonale, nicchie sprofondate tra le colonne, finestre aperte negli spicchi della vôlta, quasi ad allungarne il tamburo, tutta una ricchezza d'apparato che s'immedesima con la buona divisione dello spazio.

Nel fabbricare la propria casa in Mantova (fig. 283), Giulio Ro-

Fig. 278 — Mantova, Duomo. Giulio Romano: Cappella del SS. Sacramento. (Fot. Premi).

mano lascia libero sbizzarrirsi l'estro pittorico scenografico. Massiccio è il basamento, col bugnato a punteggiature, finestre rettangolari al piano terra, scavate nel vivo della massa, senza cornici; porta stretta e profonda nel centro, tagliata a centina e sormontata da un alto frontone, che spezza ad angolo l'ornata cornice tra i due ordini, raccordandoli. Da questo basamento compatto, rude e ruvido, con qualche richiamo di bianco nei frammenti della catena che lega la porta ai ventagli di bugnato delle finestre, il secondo piano, interamente rivestito da bugnato liscio, si slancia squillante e festoso, svolgendo la teoria scenografica delle finestre

Fig. 279 — Mantova, Duomo.
Giulio Romano: Particolare della cappella del SS. Sacramento.
(Fot. Premi).

oblunghe, con timpano acuto e cornici a pizzettato ricamo, e degli archi coronati da raggiere d'iperbolico slancio. Pilastri a bugnato, sporgenti, saldi, sostengono le arcate alte e profonde, che con le

aperture delle finestre forman due gradi di scuro; nell'arcata del mezzo, è una nicchietta con statua di Mercurio; sopra ogni timpano di finestra una maschera tra nastri svolazzanti. Ed ecco sgranarsi le luci in alto, rider sui dentelli del cornicione come su tasti di pianoforte; tondi oculi aprir nere pupille tra il festoso brulichio di ghirlande, che adornano il fregio con pittorica minuzia di frastagli e ar-

Fig. 280 — Mantova, Duomo.
Giulio Romano: Particolare della cappella del SS. Sacramento.
(Fot. Premi).

ricciature Dal contrasto ardito, subitaneo, tra il basamento grezzo e il bianco del finto loggiato, scaturisce un effetto di colore gaio, vivo, in pieno accordo col moto di spalancati ventagli dato alle raggiere. La casa, che ad Andrea Sansovino parlava di raccolta intimità familiare, è soprattutto per Giulio Romano un prospetto scenografico, vivido e smagliante di colore, dove l'eco della tradizione cromatica di Venezia soffoca le voci di Bramante e di Raffaello [1].

[1] In un salone della casa si vede un camino sbilenco e stravagante, benchè finemente adorno (fig. 284).

Fig. 281 — Mantova, Duomo.
Giulio Romano: Particolare della cappella del SS. Sacramento.
(Fot. Premi).

Contrasta con la svelta facciata il cortile (fig. 285), ove la nota di colore è tratta, non solo da pilastri in rustico e larghe incorniciature di pietra scura attorno a specchi bianchi, ma anche dall'ombra del loggiato quadro, tozzo, che sostiene il piano superiore e gli dà

Fig. 282 — Mantova, Duomo.
Giulio Romano: Particolare della cappella del SS. Sacramento.
(Fot. Premi).

effetto di sporto. Anche qui Giulio Romano ci appare, come più volte nel suo periodo mantovano, un ribelle alle leggi del Rinascimento, portato verso effetti imprevisti e bizzarri. Non è certo dalle regole di Vitruvio che scaturisce questo simpatico cortile, volutamente

Fig. 283 — Mantova, Casa di Giulio Romano. Giulio Romano: Facciata. (Fot. Premi).

rustico e tarchiato, quasi per contrapposto alla facciata disinvolta e festosa.

È noto come l'architetto e pittore rinnovasse la chiesa romanica di San Benedetto Po o di Polirone, alla quale si associa il nome della Contessa Matilde. La chiesa rifatta (fig. 286) ha un frontispizio slargato, tutto aperture nella parte superiore. È una costruzione

Fig. 284 — Mantova, Casa di Giulio Romano. Giulio Romano: Salone col camino. (Fot. Premi).

Fig. 285 — Mantova, Casa di Giulio Romano. Giulio Romano: Cortile. (Fot. Premi).

Fig. 286 — San Benedetto di Polirone, Chiesa. Giulio Romano: Rinnovamento della Chiesa (Fot. Premi).

Fig. 287 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa. Giulio Romano: Interno rinnovato della chiesa. (Fot. Premi).

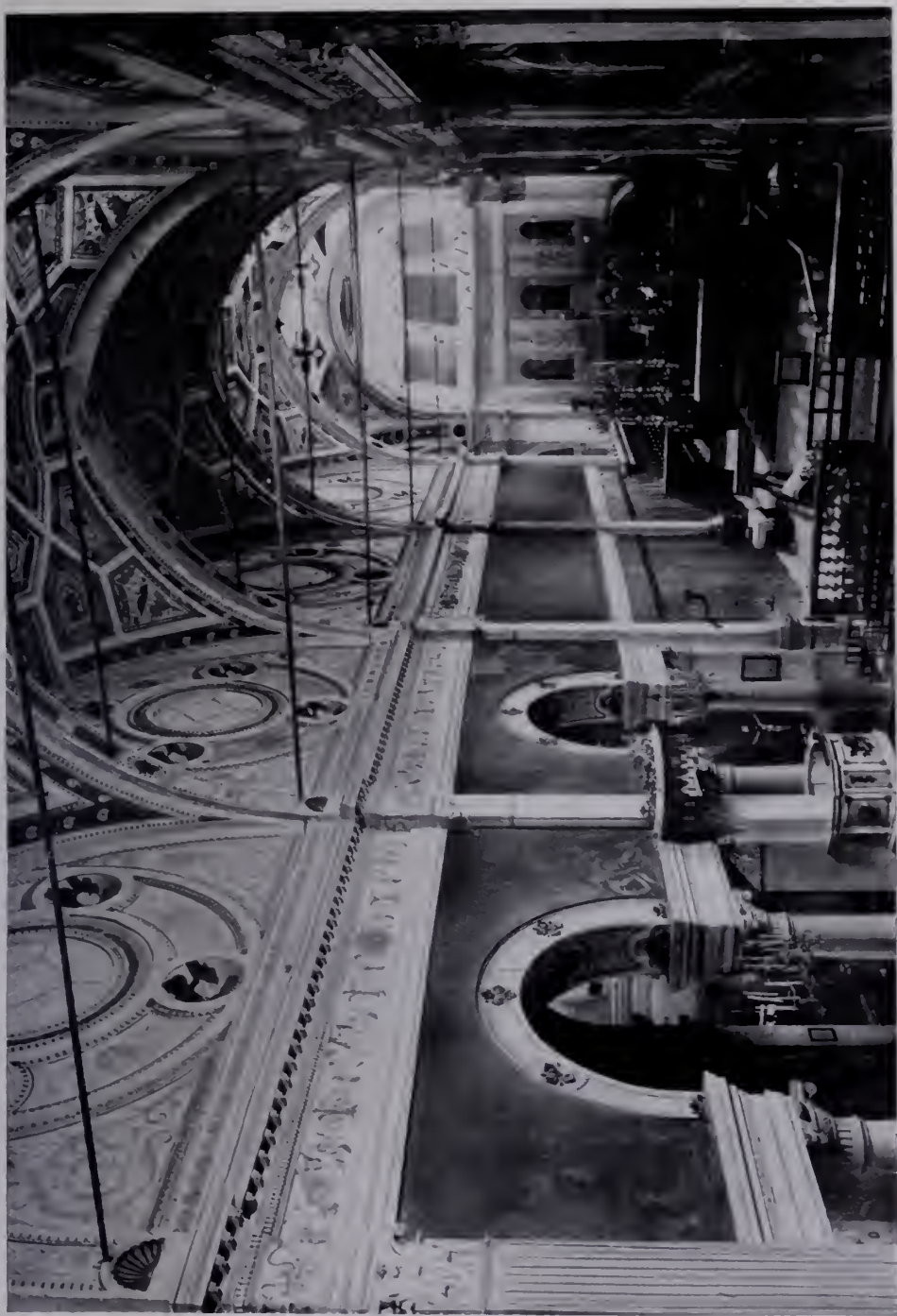



Fig. 288 — San Benedetto di Polirone, Chiesa. Giulio Romano: Interno rinnovato della chiesa (Fot. Premi).

meccanica, ma resa signorile dalla fine policromia di bianco rosato, di bianco schietto e di fondi verdini, nei quali par riflettersi la pianura attorno. Ai lati del loggiato d'ingresso son due nicchioni con decora-

Fig. 289 — S. Benedetto di Polirone, Chiesa. Giulio Romano: Coro. (Fot. Premi).

zione di stucco a losanghe e tondi, come a Mantova nel palazzo del T; e sul largo portico è la cimasa con un grande arcone nel mezzo e due sovrapposte finestre rettangolari. Anche nell'interno, le divisioni a specchi, a incassi, a nicchie, riempite da statue della bottega di Antonio Begarelli, tolgono all'ambiente, che sostituì la fiera architettura romanica, forza e solidità (figg. 287-289). Lo schema, meccanico nella chiesa, ottiene invece un effetto di signorile sempli-

Fig. 290 — Mantova (dintorni), S. Maria delle Grazie.
Giulio Romano: Tomba di Baldassare Castiglione.
(Fot. Premi).

Fig. 291 — Mantova (dintorni), S. Maria delle Grazie.
Giulio Romano: Particolare della tomba di Baldassare Castiglione.
(Fot. Premi).

cità e nitore nella sala rettangolare della sagrestia, con soffitto a vôlta appena accennata, sollevata agli angoli da pennacchi a doppia vela; e, nella vôlta, riquadri ove s'alternano, tra bianche cornici, un azzurro di lapislazzuli e un rosso cupo.

Fig. 292 — Sabbioneta, Palazzo Municipale.
Seguace di Giulio Romano: Facciata del palazzo.
(Fot. Croci).

A Giulio Romano appartiene anche la tomba di Baldassarre Castiglione in Santa Maria delle Grazie (figg. 290-291), presso Mantova, affine, per la piramide a gradi, al monumento Contarini nella

Fig. 293 — Sabbioneta, Palazzo del Duca Vespasiano. Vespasiano Gonzaga: Facciata del Palazzo (Fot. Croci).

Basilica del Santo a Padova, opera del Sanmicheli, più tarda. Par esca, il sarcofago, da una fucina, battuto da un gigante a colpi di martello, e le cinghie metalliche, che ne legano e stringono in una morsa le nude cornici, sembran chiudere l'avello per l'eternità. Giulio Romano, come già nell'atrio del palazzo ducale di Mantova, qui si presenta con la ferrea natura del Sanmicheli.

Fig. 294 — Sabbioneta, Palazzo del Duca Vespasiano Gonzaga. Vespasiano Gonzaga: Particolare del Palazzo suddetto. (Fot. Croci).

Le costruzioni di Giulio Romano trovarono, come le sue pitture, eco tutt'attorno a Mantova, e i suoi edifici furono esemplari. Gian Battista da Covo capomastro, Rinaldo Mantovano, Girolamo da Pontremoli, Benedetto Pagni da Pescia, Agostino de Mozanega, Anselmo de Ganis, Luca da Faenza detto il Figurino, Fermo da Caravaggio, interpreti delle sue invenzioni, ne diffusero le forme per molte strade. Dai palazzi dei municipî mantovani, come quello di Commessagio nell'Emilia, sino a Sabbioneta nel palazzo municipale (fig. 292), in alcune case con porticato, di fronte alla chiesa, di fianco al palazzo suddetto, e sulla piazza, si possono

Fig. 295 — Mantova, Santa Barbara. Giuseppe Bertani: Altare.
(Fot. Premi).

Fig. 296 — Mantova, Santa Barbara. Giuseppe Bertani: Catino di nicchia.
(Fot. Premi).

Fig. 297 — Mantova, Santa Barbara. Giuseppe Bertani: Vôlta. (Fot. Premi).

veder tracce delle forme di Giulio Romano, che si ritrovano perfino nella grande facciata della Galleria delle Antichità. Di tutto fu suscitatore Vespasiano Gonzaga, che disegnò in ogni parte la pianta

Fig. 298 — Mantova, Convento già dei Carmelitani. Giuseppe Bertani: Facciata. (Fot. Premi).

della sua città, e ideò il suo palazzo (figg. 293-294), da buon architetto uso a tenere Vitruvio con sè. Ma più che Vitruvio, Giulio Romano l'ispirò con le sue opere mantovane.

Continuatore di Giulio fu Giovanni Bertani, che dissipò l'eredità del maestro. La guastò in Santa Barbara in Mantova (figg. 295-297),

Figg. 299-300 — Mantova, Via Trieste.
Giuseppe Bertani:
Colonna con note da Vitruvio. Colonna fasciata da rami di vite.
(Fot. Premi).

con le cornici a onde, gli altaroni delle cappelle a destra e a sinistra, i timidi timpani tra i grandi capitelli, i cassettoni delle vôlte a sbarre e dischi frammentari, i timpanetti sovrapposti alle porte come sgabelli, le grosse meccaniche intrecciature dell'abside, il soffitto sopra elevato della crociera e del coro, a coperchio di cesto, il catino dell'altar maggiore, come di vimini intrecciati. Il non senso architettonico del Bertani si spiega da per tutto, in cerca d'espressioni pittoriche: le reminiscenze bramantesco-raffaellesche del maestro vanno in fumo, la classicità rovina, la maestà si trasforma in effetto carnevalesco.

A Mantova, in via Pomponazzo, nel convento già dei Carmelitani (fig. 298), pure del Bertani, si vede il basamento esterno a bugne rientranti, concave; zone sporgenti, o incassate; fasciature sotto le lesene, tra gli stipiti delle finestre; e l'insieme rimane materiale e freddo traverso tutto quel giuoco di grossi effetti.

In via Trieste, son due colonne (figg. 299-300), una fasciata da rami di vite, con base a gradi su gradi; l'altra in sezione, con note da Vitruvio. È un ricordo fuori posto nell'architettura bislacca del Bertani!

Solo nel portico del giardino pensile di Palazzo ducale il seguace di Giulio Romano, forse perchè il suo disegno fu eseguito da Francesco Trabalese, architetto fiorentino, trovò eccezionale grandezza nella teoria di colonne abbinate d'ordine toscano, attigue alla sala dei Fiumi, la quale fu costruita sopra una corsìa del portico distrutta. L'interprete corresse, aggiustò, modificò, ridusse il disegno del mantovano, che forse non l'avrebbe più riconosciuto come proprio, nè avrebbe potuto vantarsene.

II.

LORENZETTO

Lo scultore Lorenzetto fu ligio a Raffaello, non solo con le sue opere di scalpello, ma anche nelle architetture, e, come operò sui disegni del maestro a palazzo Vidoni, così si studiò, di seguire i suoi esempi costruendo il palazzo del Bufalo o della Valle. Oggi la facciata (fig. 301), anche per le manomissioni successive, non ci dà forse, se non nel centro, un gradevole effetto con le tre finestre più raccolte del primo piano, le tre distanziate del secondo, le tre del terzo, più semplici e brevi. È un'armonia che si disperde nell'estensione del prospetto, che non può darci troppa buona idea della bravura architettonica del maestro, con la monotonia di quei suoi lunghi filari di finestre. Assoldato da Raffaello, egli si portò degnamente in palazzo Vidoni; in aiuto di Antonio da Sangallo il Giovane, fece del suo meglio in San Pietro di Roma; ma il buon soldato non seppe mai trasformarsi in capitano.

Fig. 301 — Roma, Palazzo del Bufalo o della Valle. Lorenzetto: Facciata del Palazzo. (R. Gabinetto fot. nazionale).

III.

POLIDORO DA CARAVAGGIO

Questo scolaro di Raffaello, che principalmente ornò la prima loggia del cortile di San Damaso in Vaticano, abbellì con i suoi graf-

Fig. 302 — Roma, Palazzo in Via Maschera d'oro. Polidoro da Caravaggio: Facciata. (Fot. del R. Gabinetto fot. Naz.).

Fig. 303 — Roma, Palazzo in Piazza dei Caprettari. Polidoro da Caravaggio: Facciata.
(Fot. del R. Gabinetto fot. Naz.).

fiti alcune case di Roma, e non fu probabilmente estraneo alla loro costruzione. Probabili opere sue sono la casa da lui adorna in Via Maschera d'Oro (fig. 302) e l'altra nella piazza de' Caprettari (fig. 303), grata per la sua semplicità, e cinta, sotto il primo piano, da una fascia a graffito, come la prima casa qui indicata, più complessa, per il bugnato che ne riveste il basamento. Son timide costruzioni, ridotte nelle incorniciature al minimo termine, purissime, in ispecie quella de' Caprettari, con i tagli sottili, nitidi delle finestre, con le proporzioni, tra esse e le pareti, finissime, concordi.

IV.

GIOVANNI DA UDINE

Quale decoratore, scrisse il Serlio, fu « raro in tal professione, oltre che è ancora intelligente architetto e di buonissimo giudicio come ingegnioso allievo del divino Raphaello » [1-2].

Architetto, lasciò saggi in patria in un periodo piuttosto tardo. Fuggito da Roma per il Sacco, eseguì, prima di ritornarvi nel 1529, a Udine, la Torre dell'Orologio in Piazza Contarena (figg. 304-305), il cui disegno, citato da Fabio di Maniago[3], è dell'11 ottobre 1527. La Torre imita l'altra veneziana di piazza San Marco, acquetandone la festosità, invertendo la posizione dell'orologio, che qui sta nel quadrato, sul cubo, in alto, mentre il Leone simbolico, attorniato dagli stemmi, è nella parte inferiore. Al sommo si rivedono i campanari in bronzo, ma la campana non è elevata, come a Venezia, ove forma l'apice crocesegnato della torre. Lo scomparto superiore di questa è limitato, non da pilastri, ma da colonne, così che a Udine i dadi di essa prendon più consistenza, spessore e forza; e le forme piatte veneziane, qui consolidate, grandeggiano. Al centro della stessa piazza Contarena, è la fontana con tre lisce vasche concentriche (a. 1542) (figg. 306-307), in contrasto, per la sua semplicità, col disegno preparatorio nella Galleria degli Uffizî (n. 1005), riccamente decorato a putti, delfini e guerreschi trofei. Tutte le masse, animate, fiorite, si restrinsero, nell'esecuzione, si ascosero nel loro schema, nei piedi delle belle conche, che dalla gradinata s'innalzano grado a grado su per i torniti sostegni sino alla baccellata patera terminale (fig. 308). Fece in seguito la maestosa « Scala di Castello » (a. 1547), Giovanni da Udine, memore dello scalone michelangiolesco nella bi-

---

[1] Serlio, libro IV, p. 70.
[2] *Storia delle Belle Arti friulane*, Udine, 1823, doc. CII.
[3] *Idem*, doc. CI.

Fig. 304 — Piazza Contarena. Giovanni da Udine: Torre dell'Orologio. (Fot. Pignat).

blioteca laurenziana (fig. 309), con le sue due rampe, la scalinata a gradi curvi, le balaustre in margine, le pareti a bugne: tutto di semplicità rara e fine, che si rispecchia nella porta dall'arcata sottile e nella facciata del Castello, il cui ordine superiore fu poi

Fig. 305 — Udine, San Giovanni. Gio. da Udine: La torre dell'orologio, i loggiati e la fonte. (Fot. Pignat).

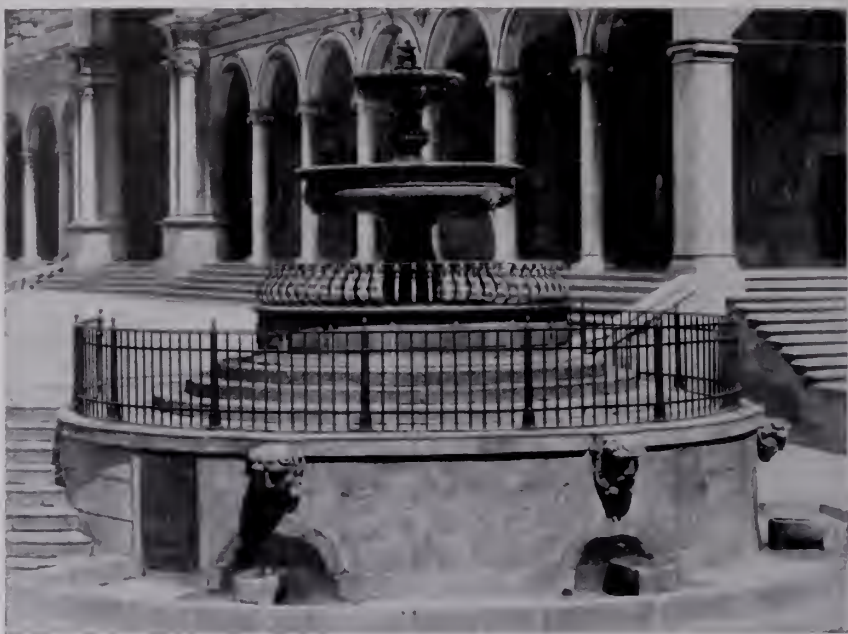
sopraelevato. La decorazione, all'infuori di stemmi, che sembran suggelli dell'edificio, sulla base di pilastro, a sinistra, appena si manifesta in un clipeo con un punto nel mezzo. Giovanni da Udine

Figg. 306-307 — Udine, Piazza Contarena. Giovanni da Udine: Fontana. (Fot. Pignat).

Fig. 308 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni.
Giovanni da Udine: Disegno per una fontana.
(Fototeca Italiana - Firenze).

anche restaurò, rispettoso dell'antico, la loggia quattrocentesca del Comune (a. 1550), arricchendola di balaustre divise da acroteri (figure 310-311). Altre opere perdute o non eseguite son ricordate dai

Fig. 309 — Udine, piazza. Giovanni da Udine: Scala di Castello. (Fot. Pignat).

documenti: porte e finestre nella chiesa della Fraternita dei Battuti di Cividale (disegno del 23 aprile 1535), una cappella « in ecclesia acquileiensi » di commissione del Cardinale Marino Grimani » (1538)[1], il modello non attuato per il restauro al coro della chiesa principale

[1] In *Acta capituli aquileiensi*, nell'arch. capitolare di Udine, 12 marzo 1538.

Fig. 310 — Palazzo comunale. Giovanni da Udine: Restauro della quattrocentesca loggia.

Fig. 311 — Udine, piazza Contarena.
Giovanni da Udine: Loggia del Comune e colonna con la statua della Giustizia.
(Fot. Pignat).

Fig. 312 — San Daniele del Friuli. Giovanni da Udine: Campanile.

Fig. 313 — Disegno per il Campanile. Bibl. Guarneriana.

Fig. 314 — Udine, Logge di S. Giovanni e colonna col Leone di S. Marco.
Giovanni da Udine: Costruzione architettonica.
(Fot. Pignat).

di Udine (a. 1539), l'altro modello, pure inapplicato, per il salone del Consiglio udinese. I concittadini premiarono l'artista, eleggendolo[1] «protho et architetto generale a tutte le opere et fabbriche

[1] Maniago, *Storia* sudd., doc. XCVI.

Fig. 215 — Udine, San Giovanni. Giovanni da Udine: Entrata alla chiesa e logge.
(Fot. Pignat).

pubbliche di questa città, così principiate e non finite, come a quelle che s'hanno a fare et specialmente al tratto dell'acque della fontana pubblica ai vasi suoi », con l'annuo stipendio di ducati quaranta. A questa carica Giovanni da Udine tenne grandemente, tanto da iscriversi, nel '53, ritornato a Roma, tra i « Nomina confratum socie-

Fig. 316 — Udine, San Giovanni. Gio. da Udine: Accesso alla chiesa fiancheggiata dalle logge. (Fot. Pignat).

tatis sanctae Martae conversum » (compagnia di Santa Marta) così: « D. Joannes Nani architectus ». Come architetto si trova intento, negli anni 1558-59, alla fabbrica del campanile per la chiesa di San Michele in San Daniele, allogatogli dal patriarca Giovanni Grimani, dopo aver veduto il disegno di lui ».

Fig. 317 — Udine, San Giovanni. Giovanni da Udine: La chiesa e le logge (particolari). (Fot. Pignat).

Nell'innalzare il campanile, l'architetto vinse ancora una volta; superò il decoratore. Prima lo ideò, come l'altro di Castello, con la cupola soprelevata, simile a quello costruito, per S. Maria dell'Orto a Venezia, da Bartolomeo Bon il Giovane (fig. 313); ma poi semplificò tutto; e sorse il campanile come una piramide, oggi svettata. Meglio dispose sulle facce dell'edificio le aperture, le voci del

campanile, che, in alto, nella cella campanaria, s'apre, e par squilli a distesa (fig. 312) [1].

L'architetto del Comune di Udine, che aveva eseguita la torre dell'Orologio, pensò certamente a sistemare gli edifici che fronteggiano la torre stessa, e, girato sopra pilastri e colonne binate l'arcone d'ingresso alla chiesa di San Giovanni, dispose a destra e

Fig. 318 — Udine. San Giovanni. Giovanni da Udine: Interno delle logge. (Fot. Pignat).

a sinistra braccia di logge a sette arcate, su di una gradinata; ed eresse la cupola emisferica poggiata sopra un tamburo con oculi aperti tra pilastrelli. Nello spazio davanti ai loggiati, pure sollevato dal suolo per parecchi gradi, aderse la colonna che porta, sull'imposta dell'alto pulvino, il leone di San Marco; e la colonna stessa ha il riscontro di altra che innalza la statua della Giustizia, impresa del

[1] Collezione di ms. Joppi presso la Bibl. comunale di Udine (Busta II, n. 50, foglio senza data, ma probabilmente del 1559: lettera diretta a un r.mo Maestro Pietro, relativa allo stesso campanile (Cfr. A. Battistella: *La famiglia e la casa di Giovanni da Udine*, 1925, pp. 25-26).

Fig. 319 — Udine, San Giovanni. Giovanni da Udine: Loggiati e statua d'Ercole. (Fot. Pignat).

governo della repubblica veneziana (figg. 314-318). Lo scolaro di Raffaello, intento come il grande maestro ai ritmi che nascono dal-l'accordo delle cose tra loro, sollevò il piedistallo dalla colonna,

Fig. 320 — Udine, San Giovanni. Giovanni da Udine: Loggiati e statua di Caco. (Fot. Pignat).

insegna di fedeltà alla Serenissima, per più gradi, che sembran continuare, con le righe bianche e scure, quelli delle due prossime scale. Ancora, con le anella inferiori della fontana, l'architetto raccorda

Fig. 321 — Udine, Chiesa di San Giacomo. Giovanni da Udine: Facciata. (Fot. Pignat).

i gradi, che appresso si curvano, delle scale, innalzando poi sopra basi rialzate, la statua d'Ercole a destra, di Caco a sinistra (figure 319-320).

Il gran complesso di lavori meritò a Giovanni da Udine la nomina a proto e architetto generale della Comunità udinese, e noi possiamo indicare come sua propria la chiesa di San Giacomo: la

Fig. 322 — Udine, Chiesa di San Giacomo.
Giovanni da Udine: Facciata della chiesa (particolare).
(Fot. Pignat).

Fig. 323 — Udine, Chiesa di San Giacomo. Giovanni da Udine: La torre della chiesa. (Fot. Pignat).

facciata e la torre (figg. 321-323). Così l'architetto che edificò il magnifico «Castello» (fig. 324), e la scala per accedervi, vi fece appresso il pozzo e la casa della Contadinanza (figg. 325-326), crea-

Fig. 324 — Udine, Castello. Giovanni da Udine: Ingresso monumentale.
(Fot. Pignat).

zioni incantevoli per armoniosa grazia, ed eresse, in un angolo del piazzale di Castello, la torre (fig. 327), ispirata alle veneziane dello Scarpagnino. Sul tipo delle case veneziane edificò anche quella oggi detta il palazzo della provincia (fig. 328). Si riconosce facilmente il suo stile nei capitelli ionici, ove le volute, cascanti rotelle, s'aggirano a grosse e piene spire, e nei folti capitelli corinzi,

Fig. 325 — Udine, presso il Castello. Giovanni da Udine: Pozzo e casa della Contadinanza. (Fot. Pignat).

nelle scanalature dei pilastri e persino della campana dei capitelli. Le eleganze definiscono l'architetto: vedasi come lo sperone in alto del dado dell'orologio, sulla torre di San Giacomo, sia a doppia curva, legata nel congiungersi, graziosamente, con una conchiglia a raggi, e come si snodi alato e leggiero l'aereo ricamo dell'arcata in ferro per la carrucola del pozzo citato. Così Giovanni da Udine, senza lasciare che la decorazione, tanto da lui prediletta, s'intromettesse nell'architettura, s'adoprò in questa, rispettando le linee delle modanature e i loro piani fioriti. Tuttavia, avvezzo, come egli era, alle minute decorazioni, alle grottesche, non sempre dette robustezza e solidità alle parti delle sue costruzioni: esempio la positura dei due

Fig. 326 — Udine, presso il Castello.
Giovanni da Udine: Pozzo e casa della Contadiranza.
(Fot. Pignat).

busti sulle logge di San Giovanni, sotto la cornice ripiegata dell'architrave, ove sono occultati, tanta è la piccolezza del ripiegamento, invece che esposti. Esempio anche i pilastri con le facce scavate, scanalate, che tolgon vigore ai fianchi della costruzione in San Giovanni, come in San Giacomo. Ma benchè l'Udinese abbia talvolta dimenticato che la sottigliezza non può mai andare a scapito della forza, nè l'eleganza menomare la solidità, ha il merito d'aver portato

Fig. 327 — Udine, presso il Castello.
Giovanni da Udine: Torre in un angolo del piazzale del Castello.
(Fot. Pignat).

nella propria città le nobili forme dell'architettura, quali Raffaello, nelle logge vaticane, gli aveva dato a sfondo delle sue decorazioni. Per lui, il Friuli respirò l'aria di Roma.

Fig. 328 — Udine, palazzo ora della Provincia. Giovanni da Udine: Facciata. (Fot. Pignat).

6.

BALDASSARE PERUZZI

1481, 6 marzo — Nasce in Siena da Giovanni di Salvestro di Salvadore Peruzzi da Volterra, tessitore.

1501, 15 agosto — Per 42 giorni impiegati a dipingere la cappella di San Giovanni nel duomo di Siena, gli sono pagate 42 lire.

1503, circa — Va a Roma col pittore Pietro d'Andrea da Volterra.

1508 — Disegna i musaici della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme.

1509 — Inizia il palazzo di Agostino Chigi alla Farnesina.

1514 — Da Roma son mandati a Carpi (dal Peruzzi?) disegno e modello del duomo.

1515 — Eseguisce pitture in occasione della nomina di Giuliano de' Medici a generale dell'esercito pontificio.

1516 — Orna di pitture la cappella Ponzetti nella chiesa della Pace a Roma.

1518, 5 settembre — È consultato a Todi a proposito della chiesa di S. Maria della Consolazione.

1520, 1° agosto — È nominato architetto della fabbrica di San Pietro.

1522 — Va a Bologna per il disegno della nuova facciata di San Petronio.

1522 — Per i Bentivoglio eseguisce un'Adorazione de' Magi a chiaroscuro.

1522 — Consegna il disegno della porta della chiesa di San Michele in Bosco a Bologna.

1523 — Appresta l'apparato per l'incoronazione di Clemente VII.

1524, circa — Disegna la tomba del pontefice Adriano VI in Santa Maria dell'Anima.

1525 — Nei registri dell'Arch. dell'Opera del duomo di Siena è notato un compenso di 250 lire e 5 soldi, dovuti a maestro Baldassare « per le sue fatighe di avere lui fatto più disegni delle porte s'anno a fare di bronzo e per altri disegni ».

1527 — Durante il sacco di Roma è fatto prigioniero e taglieggiato.

1527, 10 luglio — Petizione dei cittadini senesi ai Signori di Balia per uno stipendio a Baldassare Peruzzi.

1527, 21 agosto — Baldassare è nominato architetto della Repubblica di Siena, con il salario di cinque scudi al mese.

1527, 24 ottobre — Riceve dalla Balia di Siena l'incarico di visitare le fortificazioni della Repubblica e di riferirne i difetti.

1528, 22 marzo — Mandato di pagamento per la Repubblica di Siena a Bernardo Bandinelli della Terra di Torrita, per aver lavorato al rifacimento e al restauro delle fortificazioni di quella Terra secondo il disegno del Peruzzi.

1528 — Dà il suo consiglio circa il luogo ove dovrà sorgere la chiesa di San Giovanni in Pantaneto a Siena.

1528, 16 settembre — Acquista una casa presso la Magione.

1529, 23 febbraio — È confermato architetto della Repubblica di Siena per un anno.

1529, 18 marzo — Esamina le fortificazioni di Chiusi.

1529, 10 luglio — Nei registri dell'archivio dell'Opera del Duomo è notato il compenso di 420 lire dovuto a Baldassare Peruzzi « per la sua provvigione di due anni a ragione di scudi 30 l'anno, cominciati a dì 10 luglio 1527 e finiti a dì 10 luglio 1529 ».

1529, 29 luglio — Baldassare Peruzzi, « architector et civis senensis », nomina procuratore Pietro d'Andrea senese per la riscossione di un resto del suo credito per i lavori della tomba di papa Adriano VI.

1529, 22 settembre — È mandato al campo imperiale sotto Firenze.

1529, 26 settembre — Stima gli affreschi del Sodoma, raffiguranti i Santi Ansano e Vittorio e il Beato Bernardo Tolomeo, nel palazzo della Signoria di Siena.

1530 — È nominato per la seconda volta architetto della fabbrica di San Pietro a Roma.

1531, 15 aprile — La repubblica di Siena gli concede di trattenersi a Roma, « impune », per un mese.

1531 — Stima il cartone con la storia di Mosè che riceve le tavole della Legge, eseguito dal Beccafumi per il pavimento del duomo di Siena.

1531 — Trova un modo nuovo di battere le monete.

1531 — Esamina le fortificazioni della Maremma senese.

1531, 28 ottobre — I Senesi rivolgono istanza alla Balia per il rinnovamento della nomina del Peruzzi ad architetto del Comune di Siena, con raddoppiato salario.

1532 — Consegna il disegno dell'altar maggiore del duomo di Siena.

1532 — Dall'Archivio delle Riformazioni di Siena si desume la notizia di viaggi di Baldassare nella Maremma senese per restauri e ricostruzioni di fortezze.

1532, 21 maggio — Bolla del Cardinale Spinola per la concessione di marmi da inviarsi da Roma a Siena per l'altar maggiore del duomo.

1532 — Baldassare Peruzzi consiglia alla Signoria di Siena di fortificare le mura di Talamone, Portercole, Castiglion della Pescaia, perchè troppo accessibili.

1532, 17 ottobre — La Repubblica di Siena gli assegna per undici anni le rendite della Marsiliana.

1534, 17 agosto — In lettera a Francesco Tolomei, operaio del duomo di Siena, lo prega di fargli saldare il conto dell'anno precedente, non ricevendo le rendite dovutegli per la Marsiliana.

1535, marzo — Torna a Roma, ove appare ancora come architetto della Fabbrica di San Pietro.

1536, 6 gennaio — Muore in Roma [1].

---

[1] Bibliografia su Baldassare Peruzzi: VASARI G., *Le vite*, 1568; E. NINI SERNINI, *Trattato delle famiglie nobili Sanesi*, ecc. 157. Ms. nella bibl. di Siena; MANDER van K., *Het Schilder-Boeck*, Amsterdam, J. P. Wachter, 1618; *Descrizione delle pitture, sculture e architetture della città di Siena fatta circa l'anno* 1625, *estratta da una copia cavata da Ms. dell'Em.º Sig. Card. Chigi poi Papa Alessandro VII*, (bibl. di Siena); *Guida di Siena del* 1676 (cominciata nel 1639) (nella bibl. di Siena); BALDINUCCI, *Notizie*, etc., V., 1769; FALUSCHI G. A., *Breve relazione di cose notabili della città di Siena*, 1784; DELLA VALLE G., *Lettere Sanesi*, III, 1786; FEA C., *Notizie intorno a Bald. Peruzzi*, Roma, Poggioli, 1822; MELCHIORRI G., *Maria Vergine e Santi. Fresco di Bald. Peruzzi*, in *Ape italiana*, III, 1837; ID., *Il presepe*, tavola di B. P., in *Ape italiana*, V, 1839; ROMAGNOLI, *Cenni storico-artistici di Siena*, ecc., 1840; ROMAGNOLI, Ms.; MATAS N., *Elogio che... fu consacrato alla memoria di B. P.*, Pisa, 1850; GIGLI G., *Diario senese*, 2ª ediz., 1854; WEERTH E., *Aus'm.: Mittheilungen aus Rom. Verkäufliche Kunstwerke des Privatbesitzes, B. Peruzzi*, in *Deustches Kunstblatt*, VI, 1855; FRIZZONI G., *Delle pitture di B. P. e del giudizio portatone dal Sig. Cavalcaselle*, in *Il Buonarroti*, IV, 1869; ID., *Di alcune opere di disegno da rivendicare al loro autore. L'artista senese B. P.*, in *Il Buonarroti*, VI, 1871; REDTENBACHER R., *Mittheilungen aus der Sammlung architektonischer Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizien zu Florenz*, 1º vol., *B. P. und seine Werke.*, Karlsruhe, 1875; GNOLI D., *I sepolcri di Maria Bibiena e di B. P.* in *Arch. stor. dell'arte*, 1888; FRIZZONI G., *B. P. considerato come pittore*, in *Arte italiana* del Frizzoni, Milano, Dumolard, 1891; *Il Codice Magliabechiano scritto da Anonimo Fiorentino.* Hrsg. von FREY K., Berlin, 1892; VEN-

* * *

La prima opera certa di Baldassare Peruzzi architetto, il palazzo della Farnesina, è tra le più incantevoli creazioni di Roma cinquecentesca nella sua eleganza sobria, tutta serenità e chiarore. Iniziato nel 1509 per il gran mercante Agostino Chigi, esso rievoca, nell'armonia degli spazi ripartiti da tenui lesene, lo stile di Francesco di Giorgio, il suo ritmo lauranesco sveltito dal gusto senese [1]. La

---

TURI A., *La Farnesina*, Roma, 1892; WEESE A., *B. P. Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina nebs einem Anhange: « Il taccuino di B. P. » in der communalbibliothek zu Siena* (Studien und Forshungen zur Kunstgeschichte hrsg. von SCHMARSOW A., I, Leipzig, 1894); HERMANIN F., *Alcune pitture giovanili di B. P. a Roma*, in *Arch. stor. dell'arte*, II, 1896; EGGER H., *Entwurfe B. P. für den Einzug Karls v. in Rom. Eine Studie zur Frage neber die Echtheit des sienesischen Skizzenbuchs*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sanmlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902; MUNOZ A., *La « Madonna del donatore », nel convento di Sant'Onofrio in Roma*, in *L'Arte*. VI, 1903; GEYMÜLLER E., *Una osservazione in ordine al disegno attribuito a B. P.*, in *Rass. d'arte*, IV, 1904; POLLINI L., *Il Castello di Belcaro*, in *Siena monumentale*, anno II, 1907; SORDINI G., *Dei sepolcri di Tacito in Terni*, in *Boll. d'arte*, II, 1908; FRIZZONI G., *Three little-noticed Paintings in Roma*, in *Burl. Mag.*, XX, 1911-1912; GALLI E., *I primi risultati degli scavi governativi nel Teatro Romano di Ferento*, in *Boll. d'Arte*, V, 1911; CAMAIORI G., *Memorie storiche di Belcaro*, in *Bull. senese di Storia patria*, XX, 1913; ROSSI P., *Per B. P.*, in *Rass. d'Arte senese*, XVI, 1923; PACINI A., *Le onoranze a B. P.*, in *Rass. d'arte senese*, VI, 1923; CHIERICI G., *B. P. e la chiesa di S. Domenico a Siena*, in *Rass. d'arte senese*, XVI, 1923; MARIANI V., *La romanità nell'arte di B. P.*, Roma, I, 1923; PIGNOTTI G., *Il taccuino di P. B. nella bibl. com. di Siena*, in *Rass. d'arte senese*, XVI, 1923; HEYWOOD e ALCOTT L., *Guide to Siena*, Siena, 1924; KENT W. W., *The life and works of B. P. of Siena*, in *New-Jork Architechtural Book*, 1925; BACCI P., *« La Farnesina » e l'opera di B. P. e del Sodoma*, in *La Balzana*, I, 1927; MEUCCI G., *Istituzioni cittadine di beneficenza. L'Ospedale di Santa Maria della Scala*, in *La Balzana*, I, 1927; MARI-MARTINI L., *Le fonti storiche per la vita e le opere di B. P.*, in *La Diana*, IV, 1929; ID., *L'architettura di B. P., in Siena*, in *La Diana*, IV, 1929; PERNIER L., *La pianta del Teatro di Marcello, rilevata da B. P. prima di costruire il Palazzo Savelli*, Atti del 1° Congresso Romano, I, 1929; MARIANI V., *Dal « Taccuino » di B. P.*, in *L'Arte*, XXXII, 1929; VENTURI A., *Storia dell'arte Italiana, La pittura del Cinquecento*, X, p. 4, Hoepli, Milano; PECCHIAI P., *Documenti Vaticani su B. P.*, Roma, VIII, 1930; ANGELIS D'OSSAT G., *L'Aula del Planetario ed un disegno di B. P.*, in *Capitolium*, IX, 1933; ZUCCHINI G., *Opere di Pagno di Lapo e di B. P. in S. Domenico di Bologna*, in *Opere d'arte inedite*, II. *Il Comune di Bologna*, XXI, 9, 1934; SAXL F., *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di B. P. nella sala di Galatea della Farnesina*. Collezione *La Farnesina*, Roma, Reale Acc. d'It., 1934; GNOLI U., *Documenti senza casa* (*Bald. Per.*), in *Rivista d'Arte*, XVII, Sez. II, anno VII, 1935.

[1] Fra le opere attribuite al Peruzzi in Siena, è la chiesetta di San Sebastiano in Valle Piatta (fig. 329), cominciata, secondo il MILANESI, che nega la paternità dell'edificio a questo architetto, nel 1507, e nel suo complesso eseguita circa il 1525, durante il soggiorno di Baldassarre in Siena. Se il disegno della chiesetta, arditamente per tre lati impostata su voltoni e come sospesa dal suolo, non appartiene a Francesco di Giorgio, e se essa, il che non oseremmo affermare, fu eseguita sotto la direzione del Peruzzi, nessuna prova più certa si potrebbe avere della sua origine dall'arte del grande quattrocentista senese, tanta è l'affinità del grazioso edificio con quel gioiello di Francesco di Giorgio che è la chiesa di San Bernardino ad Urbino.

La stessa considerazione può farsi riguardo al chiostro di Santa Caterina in

Fig. 329 — Siena, Valle Piatta. B. Peruzzi (?): San Sebastiano.
(Fot. da « La Diana »).

Fig. 330 — Siena, Casa di Santa Caterina. B. Peruzzi (?): Chiostro.
(Fot. Alinari).

perfezione rara delle proporzioni di Baldassare Peruzzi si rispecchia nell'edificio a pianta quadrata (fig. 332), ampio e tenue d'aggetti, animato da variazioni di luce e d'ombra sulla facciata principale, che nitida s'affonda tra due avancorpi a torre, come fra tese braccia (fig. 333). Una loggia a cinque agili arcate alleggerisce la parte me-

Fig. 331 — Siena, Casa di Santa Caterina. B. Peruzzi (?): Chiostro. (Dall'articolo della Sig.ra Marri-Martini).

diana, mentre nei due avancorpi due finestre architravate, uguali a quelle che s'aprono in giro alla palazzina, si allungano svelte

Fontebranda (figg. 330-331), che dello stile di Francesco di Giorgio reca l'impronta nello slancio delle volticelle a vela e nelle basi lunghette delle colonne finemente rastremate. È un'opera squisita, intonata alla mistica poesia della dimora della Santa senese nella sua disadorna bellezza, che nasce da quieta armonia di proporzioni, dalla bicromia tranquilla del mattone col marmo delle colonne, dallo slancio delle vele, dalla purezza delle colonnine affusate, fusti di giglio sull'alto piedistallo. Tutto è sottile, tenue, talora fin troppo, come nelle lineari cornici divisorie e nei brevi archivolti.

al pianterreno fra lèsena e lesena, dallo zoccolo ripiegato a formar base, e due finestrini quadri, sull'asse delle finestre, pendono, come sottili specchietti, dalla cornice divisoria dei piani. Simili finestre si aprono nel secondo ordine, e i sovrastanti finestrini-tabella sal-

Fig. 332 — Roma, Lungara. B. Peruzzi: Palazzo della Farnesina. (Fot. Alinari).

gono, oltre la cornice della trabeazione, a scandire con un accento d'ombra, di traforo, il festoso fregio che inghirlanda l'edificio. Nella facciata (fig. 334) opposta a quella che si svolge sopra una pianta a greca, s'apre al centro una porticina di schietta stirpe senese, con l'esile cappello sorretto da elastiche volute e un fregio di palmette gemmeo come quelli che adornano porte e camini di Francesco di Giorgio (fig. 335). Questa decorazione caratterizza l'origine senese

dell'architettura ch'ebbe nel Martini il grande maestro, nel Peruzzi il degno successore. Questo architetto umanista creò la villa Chigi, secondo Ovidio, quale reggia del sole. Tutto è serenità, eleganza, gentilezza, in questo primo delicato esempio di villa del Cinquecento in Roma: la trama sottile del mattone che intesse le lesene sul bianco delle pareti, la serica greca del bugnato sul pilastro ripiegato

Fig. 333 — Roma, Lungara. B. Peruzzi: La Farnesina.
(Dall'Hoffmann).

agli angoli, le cornici delle finestre, tenui, levigate, aderenti al piano di base sotto il doppio tagliente listello di limite, lo slancio elastico delle finestre e delle porte, il respiro delle nitide superfici sottolineate d'ombra da brevi, acuti, aggetti. Sobrio e lieve è l'ornato sulle pareti, come di puro marmo. Questa rara spontaneità e armonia architettonica sentì il Vasari quando, nel discorrere del palazzo di Agostino Chigi, lo disse « condotto con quella bella grazia che si vede, non murato, ma veramente nato », nato dalla serena gaiezza del giardino, sottile e arioso sotto la fresca ghirlanda di putti e festoni. Apre

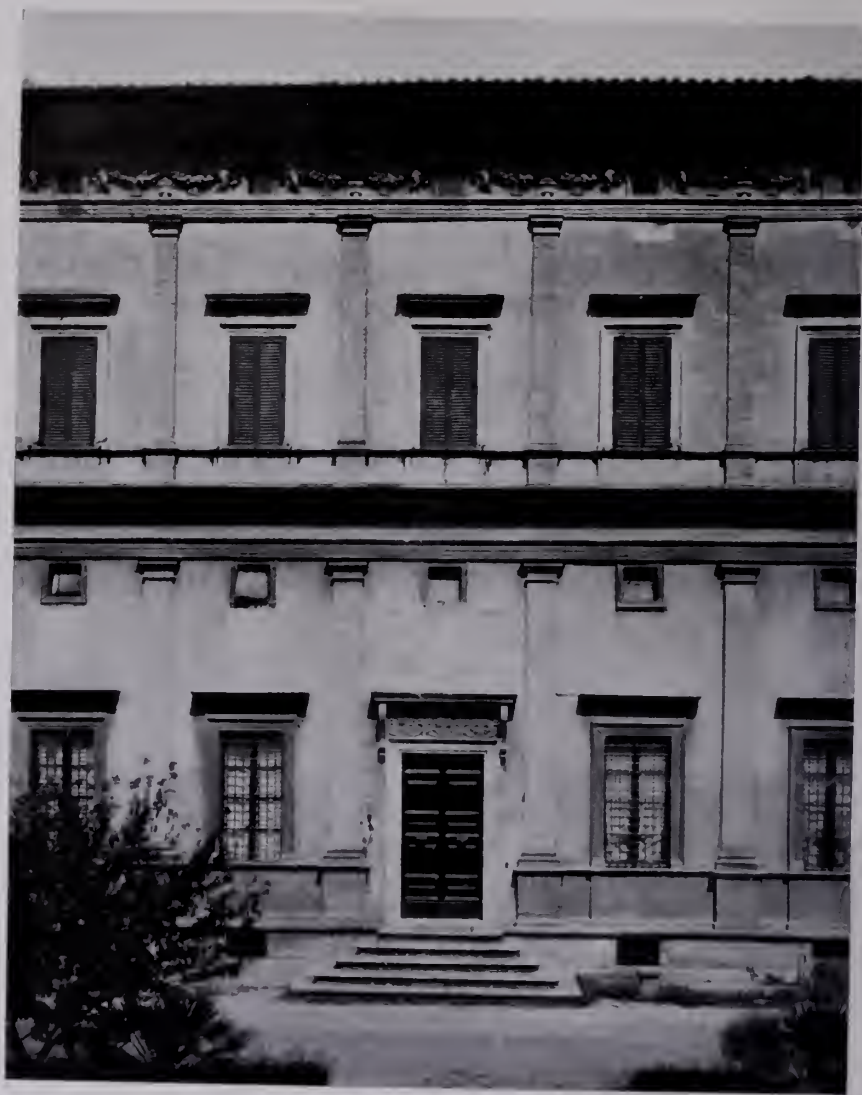



Fig. 334 — Roma, Lungara. B. Peruzzi: Facciata posteriore della Farnesina.
(Fot. Alinari).

braccia accoglienti la sua facciata verso il giardino, indietreggiando come in un profondo respiro, e la costruzione a greca, che trasforma i torrioni dei castelli in ali leggiadre, aggiunge all'edificio leggerezza e grazia (fig. 336).

Dinanzi alla facciata, in tutta la sua lunghezza, si stendeva un giardino rettangolare circondato da un muro basso, che era forse la

Fig. 335 — Roma, Lungara.
B. Peruzzi: Porta nella facciata posteriore della Farnesina.
(Fot. Alinari).

spalliera dell'atrio descritto da Gallo Egidio. Il terreno venne portato all'altezza del primo zoccolo, foggiato a sedile intorno al palazzo, come si scorge in un disegno agli Uffizi, che mostra la prospettiva esterna della villa. La soppressione di quel primo zoccolo, con l'aggetto

del sedile, ha danneggiato l'edificio, distruggendo l'armonia che un tempo legava il maestoso sporto del cornicione alla grande altezza dei tre zoccoli (sedile, spalliera e piedistallo). Anche le decorazioni in terretta verde, ricordate dal Vasari, avevano certo importanza nell'effetto cercato da Baldassare Peruzzi.

L'ariosa facciata era ancor più ariosa un tempo, quando era aperta la gran loggia verso il giardino, come pergolato libero al soffio dei venti e alla letizia del sole, nel suo fiorito rivestimento di pitture, tratte da soggetti di Ovidio. Baldassare Peruzzi sulla vólta, Raffaello e Sebastiano del Piombo sulle pareti, eseguirono la decorazione magnifica. Opera del Peruzzi, con l'aiuto di qualche seguace, è l'ornamento della gran sala (figg. 337-338), libero campo al gusto scenografico del maestro senese, che, aprendo tra finti colonnati sfondi lontani di paese, ne ingrandì illusionisticamente lo spazio. Ne discorre il Serlio nel suo trattato: « E se el pittor vorrà talvolta con l'arte de la prospettiva far parere una sala, o altra stanza più lunga, potrà in quella parte che guarda a l'entrata, con alcuni ordini d'architettura tirati con tal arte, farla parere assai più lunga di quel che ella non sarà in effetto. E questo fece Baldassare così dotto in questa arte, come alcun'altro che sia stato a questo secolo, che volendo ornar una sala d'Agostin Ghisi, signorile mercatante di Roma, finse con l'arte alcune colonne et altre architetture a tal proposito, che'l gran Pietro Aretino, così giudicioso ne la pittura, come ne la poesia, hebbe a dire non esser in quella casa la più perfetta pittura nel grado suo, quantunque ci sono ancho de le cose di mano del divin Raphaello de Urbino »[1].

Evidente è la fraternità della palazzina di Agostino Chigi con la facciata di San Pietro in Montorio (fig. 340), prima opera di Baldassare architetto in Roma, semplice e raffinata nella eleganza delle proporzioni allungate e delle membrature sottili. Come nella Farnesina, nitido è il taglio delle tenui prolungate lesene, doriche al

[1] In un disegno della galleria degli Uffizi (fig. 339), prima idea per il palazzo della Farnesina, il rapporto tra vuoti e pieni nella facciata verso il giardino era invertito. loggiati aperti nelle ali, finestre in doppio ordine nel corpo mediano; colonne — doriche al pianterreno, ioniche al primo piano — al posto delle lesene, doriche in entrambi i piani dell'odierna Farnesina.

Fig. 336 — Roma, Lungara. B. Peruzzi: Facciata del palazzo della Farnesina con i due avancorpi.
(Fot. Alinari).

Fig. [illegible] — Roma. Lungara.
B. Peruzzi: Finta architettura nel salone superiore della Farnesina.

Fig. 338 — Roma, Lungara.
B. Peruzzi: Finta architettura nel salone superiore della Farnesina.

primo piano, corinzie al secondo, e la sveltezza della facciata trova eco nelle cornici acute del timpano, della porta, della trabeazione tesa come serico nastro. Di schietto stampo senese è il portale con

Fig. [illegible] — Firenze, Gabinetto di disegni agli Uffizi. B. Peruzzi: Studio per la Farnesina. (Fot. della R. Soprintendenza alle B. A. in Firenze).

l'ornamento minuto e vibrante, al modo di Francesco di Giorgio: e un ricordo gotico sopravvive nell'oculo a ruota, portato in alto ad accentuare l'agile grazia della facciata cui tutto concorre, dalla porta slanciata all'oblunga targa sospesa al vertice del timpano triangolare. Quasi disadorna, l'umile facciata s'eleva leggera sotto

l'orlatura scintillante di minute luci, ottenuta con la disposizione degli embrici lungo i lati del timpano sporgente. Il campanile cuspidato segue il moto della facciata, che dal parapetto di una doppia scala, diviso in specchi, e dallo zoccolo-sedile, a profondi scavi, indietreggia a prendere il suo verticale slancio.

L'impronta di Baldassare Peruzzi si riconosce anche nel palazzo

Fig. 341 — Roma, Palazzo Altemps presso Sant'Apollinare. B. Peruzzi: Facciata. (dall'Hoffmann).

Altemps presso Sant'Apollinare (fig. 341), con l'aggetto superbo del coronamento che frangia d'ombra il culmine della facciata, e la stesura limpida delle superfici solcate da affilatissime incorniciature, tipicamente senesi nella loro acuta linearità. Le finestre lunghette ripetono le forme di quelle della Farnesina, e il loro slancio verticale è in armonioso contrasto con l'elastica tensione in lunghezza delle cornici arcuate che sottolineano con precisione disegnativa le porte rustiche del pianterreno, divise, come per lesene cave, da sottili porticine allungate con sovrapposte finestrelle. Sopra tutte le porte di questo lato ripiegato ad angolo s'aprono finestrine-tabella, di gusto

Fig. 342 — Roma, Via de' Balestrari. B. Peruzzi: Palazzo. (Fot. Gaggiotti).

ricercato, benchè più semplici delle altre a contorno calligrafico, che si vedranno in palazzo Massimo. Gli angoli dell'edificio son rafforzati da bugnato di alterna larghezza, e la tenue cornice dei piani, ripiegandosi, ne corona i capitelli, come di sovrapposti pilastri rustici [1].

[1] Tra le ultime opere in Roma di Baldassarre Peruzzi si deve ricordare il palazzo Ossoli in via de' Balestrari, tardo come dimostrano il forte basamento e il singolare portale a massiccio bugnato, che in alto orizzontalmente si ripiega (fi-

Fig. 343 — Roma, Via de' Balestrari. B. Peruzzi: Palazzo.
(Fot. del Gabinetto fot. naz.).

gure 342-343), con un'espressione di movimento funzionale presaga d'atteggiamenti propri all'architettura toscana postmichelangiolesca. Nel basamento, robusta base all'agile armonia degli ordini sovrastanti, si nota qualche forma sangallesca.

Fig. 344 — Roma, via Capo di Ferro. B. Peruzzi: Palazzetto Spada.
(Fot. Alinari).

Così al gusto squisito di Baldassare Peruzzi rispondono le finestre del palazzetto Spada in via Capo di Ferro (fig. 344), specialmente quelle del primo ordine, elegantissime di proporzioni, col parapetto

Siena trecentesca. Pronto ai musicali accordi è il gusto senese, e tutto, in quest'opera, che pur si allontana dal primitivo Rinascimento cercando grandiosità d'effetti, è leggerezza e armonia: il bugnato piatto, schivo da ombre, spontaneamente s'adatta alla

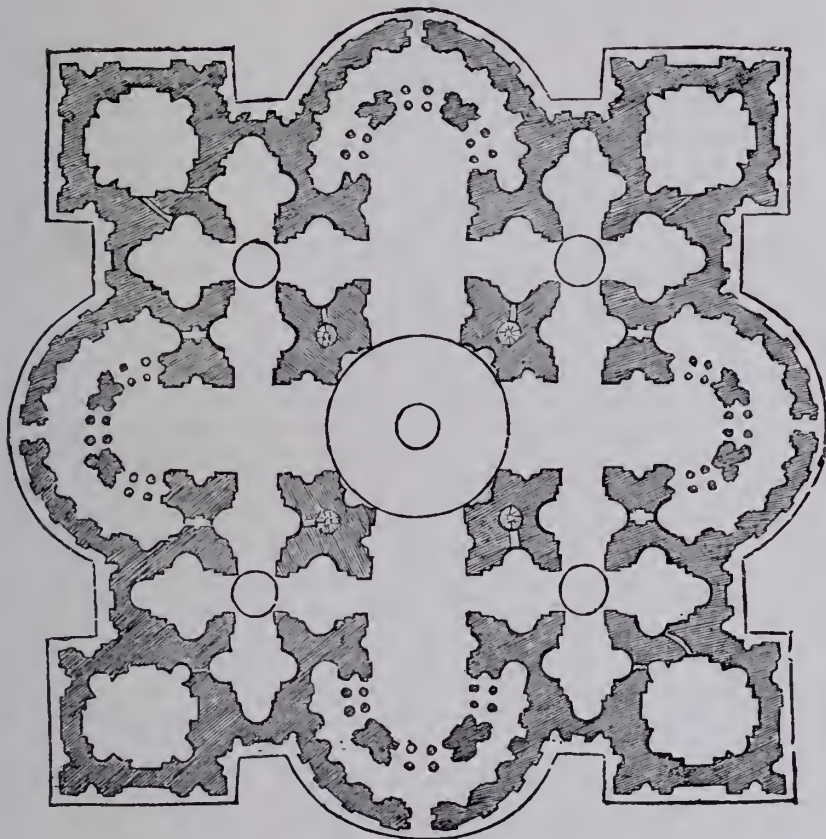



Fig. 345 — B. Peruzzi: Pianta di S. Pietro.
(Dal Serlio).

elastica flessibilità della facciata, che par composta d'intrecciati vincigli tra l'ombra del cornicione duttile come lama d'acciaio e l'ombra del portico affondato nel cuore dell'alto basamento, di là dalle colonne squillanti di luce, disposte a intervalli ineguali. Il contrasto fuga, d'un colpo d'ala improvviso, la frigida eleganza della superficie levigata e sottile, appena accentata dall'ombra dei balconcini su cui poggiano le finestre oblunghe del primo piano,

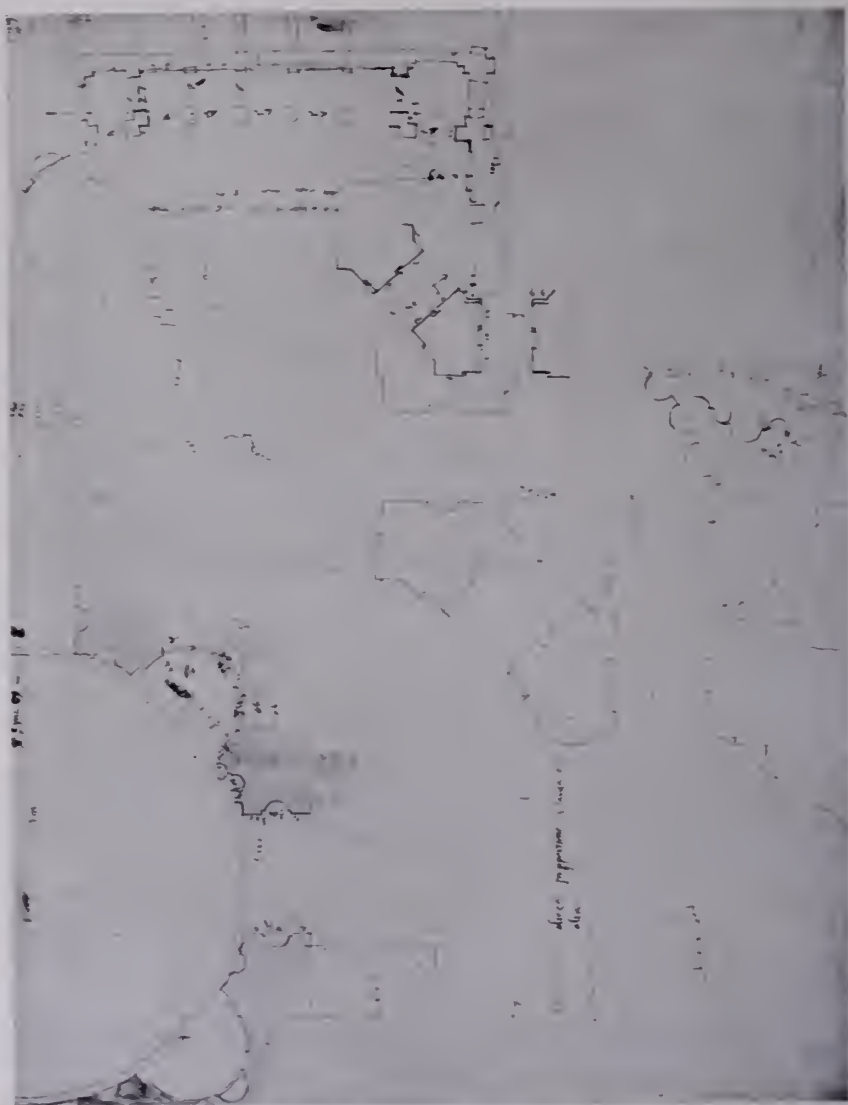



Fig. 34. — Firenze. Uffizi. B. Peruzzi. Studi per la basilica di San Pietro.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

e dei cappelli di queste, in forte pendio sulle mensolette a voluta. Schiva d'ombre è la facciata più in alto, con i due ordini di finestrine-tabella, di un gusto calligrafico, prezioso e minuzioso. Il fine linearismo del Peruzzi incide la sua eleganza in tutta la lignea fac-

Fig. [illegible] — Roma, Corso Vittorio Emanuele. B. Peruzzi: Palazzo Massimo delle Colonne.
(Fot. Alinari)

Fig. 348 — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Portico all'interno.
(Fot. Alinari).

ciata, sintetizzandone l'espressione di movimento elastico nell'aggetto della tesa cornice metallica che sovrasta al fregio della base, e nell'acuta sporgente lamina del cornicione, mentre nel basamento, tra il massiccio spessore dei fianchi, scanditi d'ombra dai capitelli dorici delle lesene e dai finestrini interposti, s'incupisce l'oscurità

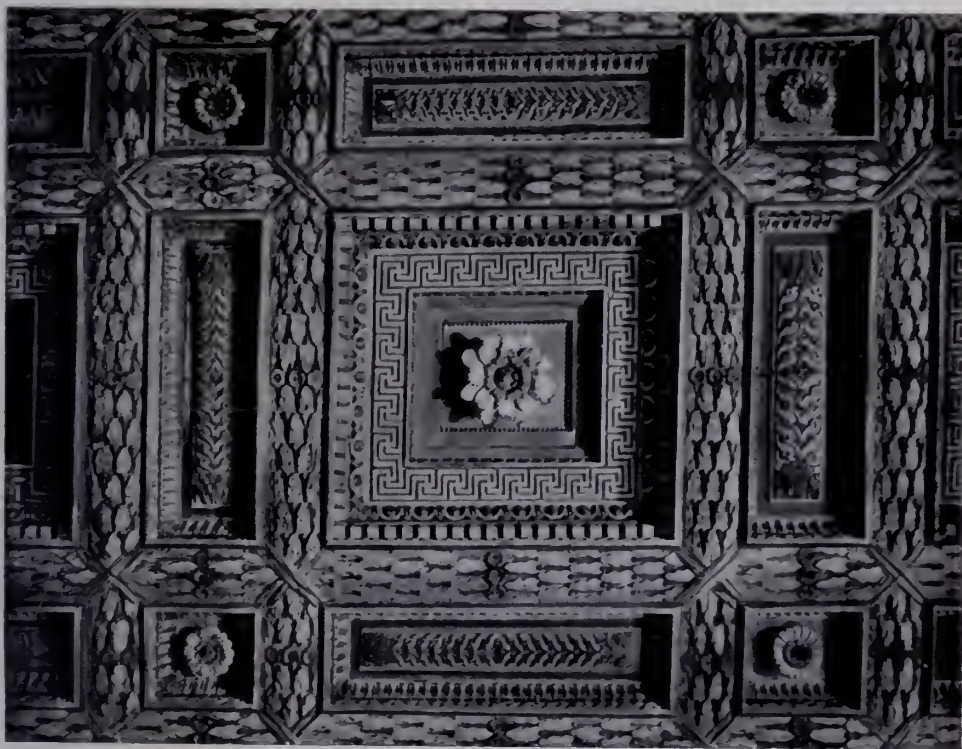



Fig. 349 — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Soffitto nel salone d'ingresso. (Fot. Alinari).

del portico, saettata negli intercolunni da lame di sole, come voce di basso profondo che dia appoggio all'esile filo di una voce argentina. Per gradi, la sonorità, che riecheggia nella greca della cornice di legame tra balconi e parete del primo ordine e nei rimbalzi d'ombra da cappelli di finestra, mensole e trabeazioni, s'affievolisce e si perde nella superficie distesa uniforme della facciata senza più aggetti, sino a quello del cornicione possente.

Magnifico è il portico all'interno (fig. 348), con la fioritura opu-

lenta d'ornati cinquecenteschi e la maestà delle porte coronate di classico architrave, delle vaste nicchie laterali, dei sedili retti da robuste volute[1], del soffitto a cassettoni fra greche intrecciate (fig. 351). L'imponenza della vòlta superba si riveste di grazia negli squisiti stucchi: mascherette e rose, volute arpiformi di steli e palmette, stemmi inghirlandati di frutta, cornici intagliate con stragrande preziosità e finezza.

Fig. 351. — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Salone d'ingresso.
(Fot. Alinari).

Più lieve è la struttura del portico interno (fig. 352), che mette al delizioso cortile, con lo slancio di porta e finestra lunate ai lati, serrata la finestra da una robusta cornice e da due pilastrini, come da un adorno tavolo marmoreo, sotto la volta profonda che s'apre verso il cortile per larghi tagli, a piano obliquo nel vivo della pietra, sbocchi al torrente di luce solare. Nuova nell'architettura romana del cinquecento, e veramente moderna, è questa idea di proiettar

[1] [illegible]

la luce del giorno, come traverso riflettori possenti, nell'ombra dell'interno, traendo fantastica vivezza d'effetti dallo sfavillio degli ornati.

Sopra la loggia dorica del pianterreno, una seconda loggia, ionica, scopre, traverso il candore delle colonne, dei pilastri, di un eburneo fregio, lo sfarzo della sua veste di stucchi e pitture: colonne

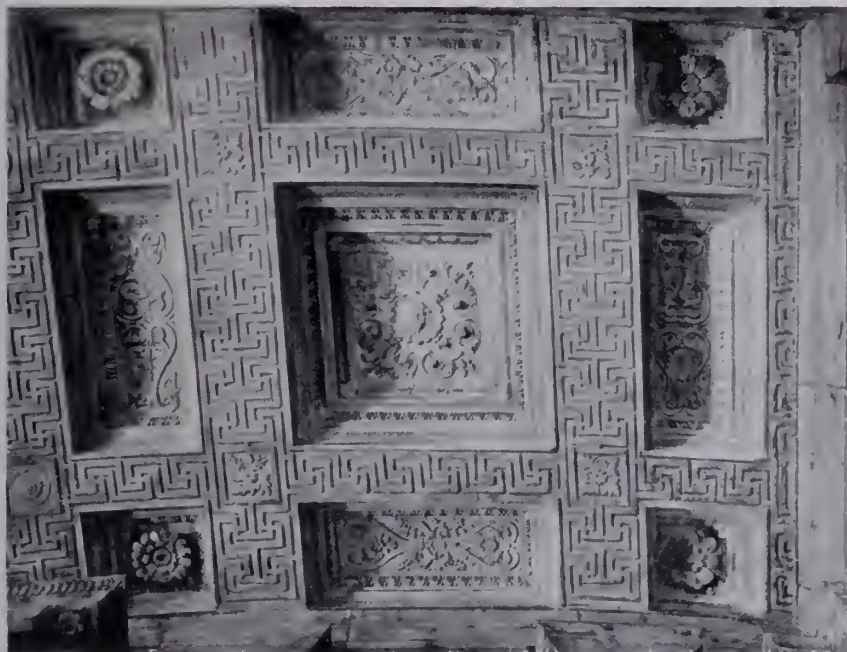



Fig. 351 — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Soffitto a cassettoni. (Fot. Alinari).

e pilastri s'impostano ad alti piedistalli lungo il filo di cornice che limita la trabeazione con larghe aperture nel vivo della pietra, quali si rivedono nella trabeazione della loggetta superiore (fig. 353). Loggia su loggia, e tra le logge vani profondi, si sovrappongono in un'aerea impalcatura (fig. 354), che rapisce l'occhio con la sua grazia delicata e come alata, e con l'imprevisto dei contrasti di luce e d'ombra, di svelta eleganza e d'opulenza regale. L'effetto prospettico scenografico ideato dall'architetto appare in tutta la sua vivezza quando si guardi verso il cortile dal loggiato d'ingresso, squillante

Fig. 352 — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Portico interno. (Fot. Alinari).

Fig. 353 — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Loggette sovrapposte. (Fot. Alinari).

di luce sul pavimento tra le colonne disposte a ineguale distanza, maggiore quella tra le colonne mediane, ad accompagnar l'effetto di tensione all'indietro che dal centro ai lati si propaga per tutta la facciata. In questo palazzo, che dall'accordo tra la grandezza dei

classici elementi e la sottile eleganza senese, deriva una sua propria inconfondibile impronta, Baldassare Peruzzi ha espresso più che altrove la sua pittorica sensibilità nella ricca gamma delle variazioni di luce.

In Bologna, nel 1522, egli attese, oltre a costruzioni non chiara-

Fig. 354 — Roma, palazzo Massimo. B. Peruzzi: Loggia del primo piano nel cortile. (Fot. Alinari).

mente identificate[1], a disegni per la facciata di San Petronio (figura 356), che sono tra le più belle rivelazioni della sua pittorica fantasia. In un primo disegno (fig. 357), unito a una pianta della chiesa, l'effetto generale è sottile e quieto, ottenuto con specchi rettangolari, losanghe entro specchi, timpani acuti sormontati da busti tortili, trifore entro cuspidi ai lati della porta maggiore, e una

[1] Tra le opere d'architettura attribuite al Peruzzi in Bologna è una bella porta di San Michele in Bosco (fig. 355)

pentafora sotto il frontone, a ripetere in alto, con più aerea leggerezza, la scala ascendente dalle due porticine laterali alla centrale

Fig. 355 — Bologna, San Michele in Bosco. B. Peruzzi (?): Porta della chiesa. (Fot. Enea Croci).

soprelevata, e ad aumentare, con l'ombra dei vani aperti di là dalle esili colonnine, l'effetto d'esiguità estrema, quasi irreale, del frontispizio. Negli altri disegni, la fantasia dello scenografo lavora, e le facciate s'innalzano come fiammeggianti labari (fig. 358). Un

rosone prende il posto della pentafora con più armonioso effetto; al meccanismo della ripartizione in specchi si sostituisce una svelta e fiorita successione di nicchie gotiche con statue e timpani angolari od ogivali (scelta lasciata sempre in sospeso dall'architetto)[1], coronati di foglie a lingua di fiamma, acuti pinnacoli da cui s'innalzano come

Fig. 356 — Bologna, S. Petronio: Facciata incompiuta. (Fot. Alinari).

vessilli agili statuine, in verticale slancio; nel mezzo, all'apice del frontone, un angelo con ali tese. A sinistra si erge la torre del campanile poligonale, enorme reliquiario gotico tutto trafori e statue slanciate, impostate agli angoli degli aerei balconcini come punte di gemmea corona. Più semplice, ma più compiuto nella melodica fusione degli elementi è il disegno che reca sul culmine, invece dell'angelo, l'immagine di San Petronio reggente la chiesa (fig. 359). Anche dal lato pittorico è opera bellissima, eseguita con foga, che non ha certo

[1] Nel terzo disegno, l'incertezza di scelta è fra l'arco inflesso e l'arco trilobo.

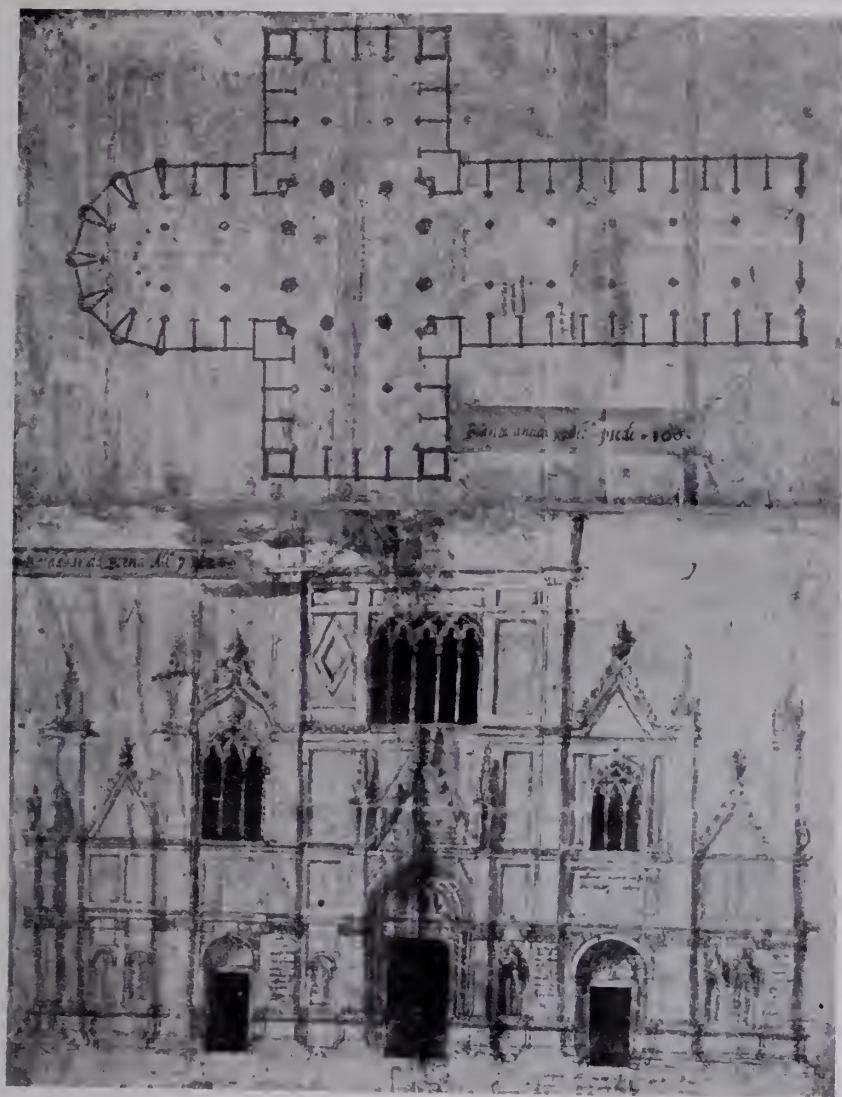



Fig. 357 — Bologna, Museo di San Petronio.
B. Peruzzi: Disegno per la facciata, e pianta dell'interno.
(Fot. Croci).

pari nelle pitture del Peruzzi: fiammeggiano le cuspidi gotiche, e tutto si muove all'unisono: lo slancio aereo dei pinnacoli, la roteante spira del grande occhio a trafori. Baldassare Peruzzi, appassionato studioso d'antiche rovine, raggiunge in questo suo tuffo nel gotico

la piena libertà del sogno pittorico. E per tale immaginativo trasporto viene a contrasto con la frigida eleganza dell'architettura di San Petronio a Bologna [1].

Fig. 358 — Bologna, Museo di San Petronio. B. Peruzzi: Disegno per la facciata. (Fot. Enea Croci).

[1] Nel disegno (fig. 360) per mutamenti all'interno della chiesa, veduta in sezione con l'alta cupola coronata da lanternino, l'architetto scenografo dissemina gruppi di macchiette scintillanti, con un gusto da precursore del Pannini e dei pittori di rovine settecenteschi. Una pianta della chiesa è riunita al primo disegno della facciata altra squisita rivelazione del Peruzzi disegnatore la croce greca, col braccio superiore curvilineo, si distende come stola preziosa, e il segno ferrigno tutto determina con semplicità, chiarezza, eleganza istintiva

Non si riconosce lo stile del Peruzzi negli edifici a lui attribuiti in Bologna, come non lo si riconosce negli altri di Carpi (Duomo, facciata della Sagra, riassetto di San Nicolò), di origine lombardo-bramantesca.

In Siena diresse, durante il lungo soggiorno, ogni impresa costruttiva, dando la sua impronta all'architettura locale cinquecentesca, tanto da rendere ardua la distinzione tra gli edifici che fu-

Fig. 359 — Bologna, Museo di San Petronio. B. Peruzzi: Altro disegno della facciata. (Fot. Enea Croci).

ron sue proprie creazioni e quelli che rispecchiarono il suo stile. Tra le opere certe del Peruzzi sono il fortino presso porta San Viene e l'altro detto « il sasso »: singolare il primo (figg. 361-363) nel suo aspetto di possente macchina d'acciaio, di cupa officina bellica, elegantissimo l'altro nella tensione della superficie curvilinea sotto

un'affilata cintura, che par ne freni come fune lo slancio. Le sagome tese di Francesco di Giorgio tornano al pensiero davanti a questa mole stupenda, che sembra avanzi sul dorso dell'altura come scafo lucente di nave sull'onda marina.

Così all'eredità di Francesco di Giorgio si pensa davanti a pa-

Fig. 360 — Bologna, Museo di San Petronio.
B. Peruzzi: Disegno per modificazioni all'interno.
(Fot. Enea Croci).

lazzo Pollini (fig. 364), capolavoro d'eleganza senese, con quella mirabile soluzione del lato verso la via in salita che ci mostra il gusto del Peruzzi trar partito da ogni deviazione dalla linea retta delle strade su cui prospettano i suoi edifici. Il basamento a scarpata, in cui affondano, tra i muri tagliati di sghembo, porte e finestre, sembra avanzi dando appoggio allo slancio verticale della facciata, tutta tesa in altezza per il libero espandersi di trabeazione e parete sopra e sotto le finestre agilissime del primo piano, mentre le altre del-

Fig. 361 — Siena, presso porta San Viene. B. Peruzzi: Fortino. (Fot. Lombardi).

Fig. 362 — Siena, presso Porta San Viene. B. Peruzzi: Fortino. (Per cortesia della Sig.ra L. Marri Martini).

Fig. 363 — Siena, Porta Laterina. B. Peruzzi: Fortino detto « il Sasso ». (Da « La Diana »).

l'ultimo, presso il cornicione, più piccole, senza cappello, formano ornamento del fregio, come trafori all'orlatura del nobile edificio. L'eleganza delle svelte proporzioni, la fine tessitura della facciata

Fig. 364 — Siena, Palazzo Pollini, già Celsi. B. Peruzzi: Facciata. (Fot. Alinari).

in cotto, i grossi cordoni che stringon la base a contrafforte e limitano l'ultimo piano, abbassato per ceder libera ascesa al primo, il nastro tenue della cornice che dà appoggio alle finestre maggiori, tutto concorre a far di palazzo Pollini il più squisito esempio di stile architettonico senese nel Cinquecento, sottile e agile, tutto aristocratica semplicità sotto il superbo coronamento di un corni-

Fig. 365 — Siena. Palazzo Pollini. B. Peruzzi: Cornicione.
(per cortesia della Sig.ra L. Marri Martini).

Fig. 366 — Siena. Palazzo Francesconi. B. Peruzzi: Facciata.
(Da « La Diana »).

Fig. 367 — Siena (dintorni), Vicobello. Maniera di B. Peruzzi: Villa.
(Fot. Lombardi).

Fig. 368 — Siena (dintorni), Vicobello. Giardino della villa con scalinata più tardi rifatta.
(Fot. Lombardi).

cione classico (fig. 365), che spiega, a contrasto, la pompa regale d'un ornato di romana pienezza.

Lo stile peruzziano si riconosce anche in palazzo Francesconi

Fig. 369 — Siena (dintorni), Vicobello. Particolare del giardino. (Fot. Lombardi).

(fig. 366), oggi Mocenni, non compiuto, ma impresso della svelta eleganza a lui propria nelle proporzioni slanciate, punteggiato, sulle finestre del primo piano, a timpano curvilineo, da nitide finestrine-tabella, traforato da finestrelle, come palazzo Pollini, nel breve ultimo piano, quasi fregio ricorrente sotto l'ombra vasta del cornicione.

Vicina al Peruzzi è la villa di Vicobello (figg. 367-369), chiara semplice, lieta, con le piatte cinture delle cornici, i pilastri a bugnato piatto negli angoli, le lunghe lesene che tripartiscono la facciata, raccogliendo nel centro di essa le aperture d'archi e finestre per lasciare ai lati più salda compattezza. Se pure non fu il Peruzzi costruttore

Fig. 370 — Siena (dintorni). Belcaro. B. Peruzzi: Cortile del Castello.
(Fot. Lombardi).

dell'edificio, si riflette il suo gusto nella grazia semplice di questa palazzina veramente creata per il libero spazio, l'aria aperta e il sole. Non in tutta la Villa di Belcaro, ornata da lui di pitture, si riconosce la sua direzione, visibile nell'ala destra del cortile (fig. 370), con porte di alterna altezza, tra specchi incassati e finestre, le une soprelevate da piedistalli sino a raggiungere col timpano triangolare o curvilineo la cornice su cui poggiano le finestre del secondo piano, — e qui la tensione verticale delle modanature peruzziane giunge all'iperbole. Assai più chiara è la diretta vigilanza dell'architetto

nel muro di cinta a fondo del cortile, con le belle edicole del pozzo (fig. 371) e delle porte laterali, a timpani bassi e tesi; nella loggia, con le mirabili nicchie (fig. 372), e nella semplice, forbita cappella

Fig. 371 — Siena (dintorni), Belcaro. B. Peruzzi: Edicola nel giardino. (Fot. Lombardi).

(fig. 373). Affreschi del Peruzzi, fregi esigui, calligrafici, specchi di marmi preziosi, tra fini cornici e seriche lesene scanalate, adornano la grande sala d'ingresso (fig. 374).

Architetto del Comune, Baldassare Peruzzi creò il tipo di palazzo e di villa senese del Cinquecento e, si può dire, la fisionomia

Fig. 372 — Siena (dintorni), Belcaro. B. Peruzzi: Loggia nel castello di Belcaro. (Fot. Alinari).

cinquecentesca della città e dei dintorni, come si vede nella casa rustica dell'Apparita, tutta semplicità e armonia, e nella Villa delle Volte (fig. 375), la cui facciata verso il giardino ricorda la Farnesina,

Fig. 373 — Siena (dintorni), Belcaro. B. Peruzzi: Cappella del Castello. (Fot. Alinari).

Fig. 374 — Siena (dintorni), Belcaro. B. Peruzzi: Sala d'ingresso al Castello. (Fot. Alinari).

Fig. 375 — Siena (dintorni): Villa delle Volte. B. Peruzzi (maniera di): Facciata. (Fot. Lombardi).

Fig. 376 — Siena, Chiostro di San Martino. B. Peruzzi: Interno del chiostro. (Da « La Diana »).

con la sua pianta a greca. In cerca di movimento e d'effetto pittorico, l'architetto di questa villa inserisce una colonnetta e due frammenti di pilastrini nella faccia esterna dei pilastri che reggono il portico a vele, e tutto affila, la semplice peruzziana cornice di cintura, gli spigoli acuti delle ali, gli scudi metallici. Pur seguendo modelli di Baldassare, egli diminuì la snellezza delle finestre, e non sentì,

Fig. 377 — Siena: Carmine. B. Peruzzi (maniera di): Chiostro. (Fot. Lombardi).

come il maestro nella Farnesina, l'opportunità di aggiunger lesene e bugnato ad afforzar le ali [1].

Tra gli edifici di puro stile peruzziano in Siena è il chiostro di San Martino [2], con la serena armonia dei sovrapposti loggiati, giustamente considerato molto più vicino al maestro che il chiostro del Carmine (fig. 377), ove son dissonanze numeriche e qualche enfasi retorica non conforme al gusto sicuro dell'architetto senese. Nei dintorni di Siena è

[1] Timida, quasi dimessa, è l'architettura quale si vede in una delle facciate (fig. 376).
[2] Purtroppo alterato da postumi adattamenti.

la bellissima, tornita chiesetta di Ancaiano, tra le creazioni più elette del Peruzzi nella sua cristallina nitente semplicità (figg. 378-380).

Fig. 378 — Ancaiano, chiesa. B. Peruzzi: Esterno della chiesa veduta dall'abside.

Ricordo della scala di Bramante nell'appartamento d'Innocenzo VIII in Vaticano è la scala a chiocciola di Villa Santa Colomba (figg. 381-382), nei dintorni di Siena, che per la grandiosità dell'effetto prospettico e la grazia del motivo pittorico introdotto dalla sottile balaustrata torneante col ventaglio luminoso dei gradi, può giu-

stificare l'attribuzione a Baldassare Peruzzi raccolta da tanti storici dell'arte senese. Tra le opere ascritte al grande architetto nei dintorni di Siena questa scala ha vivi riflessi del suo stile.

Pittore di secondo piano nel gran coro di Roma cinquecentesca, maestro nell'arte dello stucco, sottile rapido elegantissimo disegnatore, Baldassare Peruzzi fu soprattutto un grande architetto. La sua delicata fantasia trovò alimento nello studio appassionato dell'arte

Fig. 379 — Ancaiano, chiesa. B. Peruzzi: Fianco.
(Fot. Lombardi).

classica, senza che l'ammirazione per l'antico alterasse il suo istinto d'aristocratica eleganza senese. « Consumatissimo nelle antichità » lo dichiara il Serlio, suo discepolo, « ... et nella Prospettiva tanto dotto, che, volendo intendere alcune misure di colonne et d'altre cose antiche per tirarle in Prospettiva si accese talmente di quelle proportioni et misure che alla Architettura al tutto si diede, nella quale andò tanto avanti, che a niuno altro fu secondo ». Uno sguardo ai due codicetti peruzziani agli Uffizi e al taccuino di Siena, che tuttavia rivela la mano di un copiatore [1], ci fa conoscere meglio che

[1] A Siena, ma non appartenente al taccuino, è questo singolarissimo foglio di studi, dove il segno zampilla dalla penna del magnifico disegnatore con scintillante

ogni attestazione di trattatisti o di biografi la mente curiosa, ricercatrice dell'architetto, che, insieme con studi di edifici dell'antichità, aduna ricordi di opere medievali e del Rinascimento, in Roma

Fig. 380 — Ancaiano, Chiesa. B. Peruzzi: Interno.
(Fot. Lombardi).

e fuori Roma; trascrive epigrafi romane, e tra gli studi per architetture da lui dirette, suggerisce progetti, lancia idee destinate forse a un trattato sull'arte del costruire. Trasse da lui principî,

rapidità e freschezza, improvvisando pittoresche vedute di uno stradone romano (fig. 383).

Fig. 381 — Siena, villa Santa Colomba. B. Peruzzi (?): Scala a chiocciola.

Fig. 382 — Siena, villa Santa Colomba. B. Peruzzi (?): Scala a chiocciola.

e materiale dai suoi disegni il Serlio, che si studiò di dar vita al progetto del Maestro e in lui riconobbe il fondatore dell'opera sua propria. « Di tutto quello che voi troverete in questo libro che vi piaccia » scrisse con devoto spirito, « non darete già laude a me: ma si bene al precettor mio Baldassar Petruccio da Siena: il qual fu non solamente dottissimo in quest'arte et per teorica, et per pratica; ma fu ancor cortese e liberale assai ». È un ritratto del Maestro definito

Fig. 383 — Siena, Bibl. Com. B. Peruzzi: Disegno. (Fot. Lombardi).

in poche righe dal Serlio; e noi ne rintracciamo le linee nei disegni del Peruzzi, ove ci appare al vivo l'impressionabilità delicata dell'artista e la curiosità dello studioso, come negli edifici da lui creati con signorile gusto, lievi, armoniosi, animati dal gioco della luce e dell'ombra, alleggeriti da logge sopra logge, aperti al respiro delle molte finestre, arricchiti, come palazzo Massimo, da fantasie di scenografo, « copiosi di lumi » [1].

[1] Giovanni Salustio, o Giovanni Salverio, o Salvestro, figlio di Baldassare, attese a lavori per le fortificazioni di Roma durante il pontificato di Paolo IV, e al portone di Castel Sant'Angelo: opera, dice il Vasari, « condotta tutta di travertino, a uso di arco trionfale magnifico e suntuoso. » Eseguì anche il disegno per la facciata della

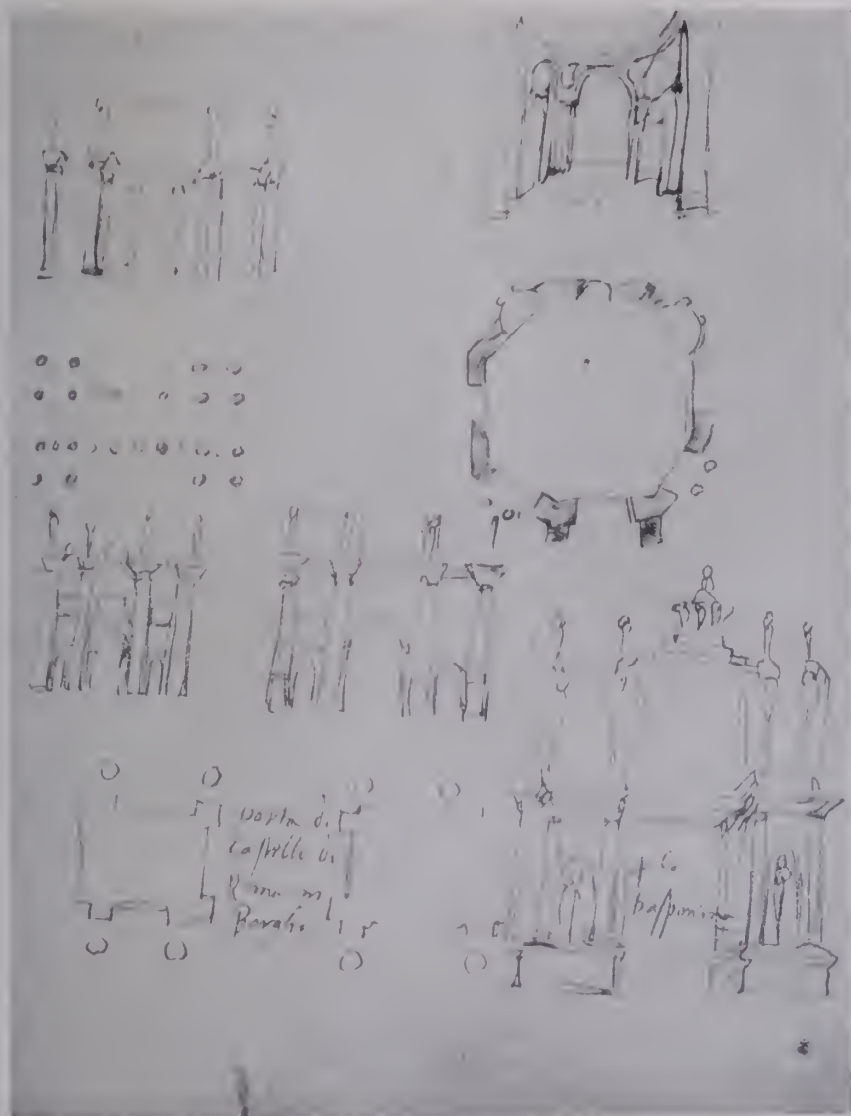



Fig. 384 — Siena, Bibl. Com. Peruzzi (Sallustio): Disegno nel *Taccuino*, per la porta di Castel Sant'Angelo e per la facciata della Traspontina (a c. 29).
(Per cortesia della Dott. A. M. Ciaranfi).

chiesa della Traspontina in Roma. Nel 1576 era a Vienna al servizio di Massimiliano II (fig. 384).

Seguace del Peruzzi fu G. A. Pelori, che diresse la costruzione dell'oratorio di San Giovanni della Staffa in Siena, e altre opere eseguì sui disegni o ad imitazione del Maestro. Tra queste è l'interno della chiesa di San Martino (1537), la cui facciata è di Giov. Fontana da Melide (1613).

NOTA DI DISEGNI DI BALDASSARE PERUZZI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

Disegni del « taccuino dei viaggi » di Baldassare Peruzzi (Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî)

« pilastrj di circo flaminio ».
« in templo Antonini pij ».
« apud templum pacis versus meridiem ».
« a San Cosmo e damiano ».
« parte del Colosseo ».
« arco de tito vespasiano ».
« San Rocho — socto ali pilastri di sancto rocho verso Schiavonia in Roma ».
« queste littere erano nel basamento del sepulcro delj augustj in la ripa del tibere ».
« in sepulcro augustorum ».
« colonna de la opera dorica acanto a Sancto Hadriano ».
« cornice del basamento di Colonna traiana ».
« Sancti basilij — in foro Nerve ».
« A san Lorenzo fuori dele mura ».
« Epitaffio in ardea ciptà antiqua (e nota che le littere che erano nel principio son state guaste a posta ».
« In terracina in Sancta M.ª in postedrila ».
« In terracina passata la piazza verso Napoli ».
« In terracina in Casa di Cola abbottaro passata la piazza ».
« In terracina ».
« pavimenti in la annuntiata di gaeta ».
« sopra el monte di Gaeta ».
« in la chiesa cathedrale di Gayeta ».
« theatro a ferento ciptà antiqua presso a vjterbo ».
« In tuderto ».
« Carucila in ponte salario ».

Taccuino dei « Monumenti antichi » disegnati da Baldassare Peruzzi

347 — « Castelnuovo Berardenga — rivellino presso San Gusme — San Salvadore — la badia ».
529 — « per il San Pietro ».
449, 451 — idem (disegni ignorati dal Geymüller).

346 — « Belcaro » (fig. 385).

471 — « Apud macellum corvorum — presso San Sebastiano — lucernaria basilicae cesaris in foro traiano ».

486 — « In carcere tulliano ».

486 v. — « base alla entrata di santa sabina — teatro marcello ».

407 — « lapide in foro boario ».

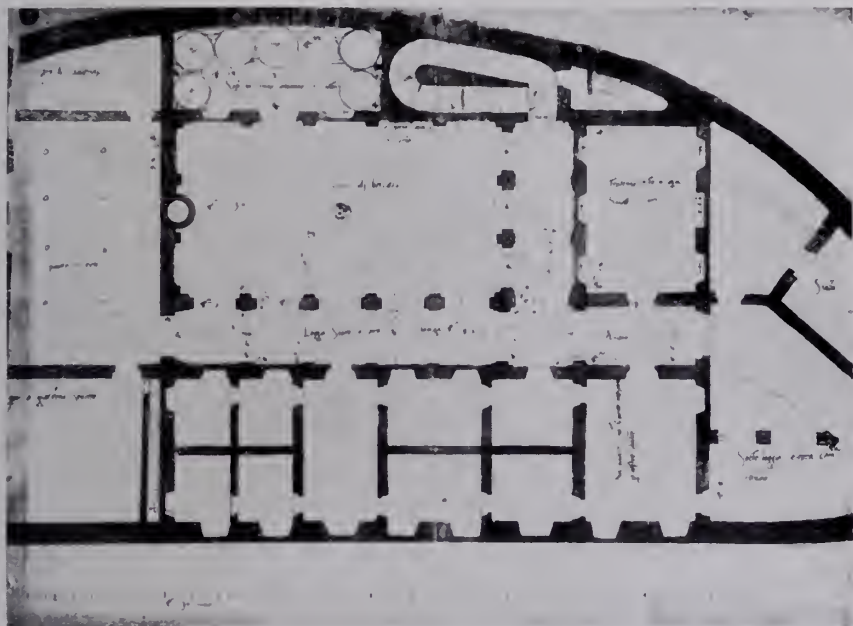



Fig. 385 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Pianta della villa di Belcaro.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

640 — « porto di Claudio a Ostia — tempio ad Ostia cioè alla porta romana ».

539 — « templum pacis — finimento del coliseo — parti posteriori de Amphiteatro — arco camilliano — Senatus populus q. romanus — divo titi divi vespasiani et vespasiano augusto.

541 — « in Piaza de pantheon ».

540 — « a santa susanna ».

1557 — « a sancta anastasia ».

543 — « questo si è sancto Cosma e damiano ».

482 — Colosseo — stilobate per la via di Tivoli — stilobato de lo arco de ancona — stilobate in S. Maria ritonda — basamento de colonna tra-

Fig. 386 - Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Studi vari dall'antico.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

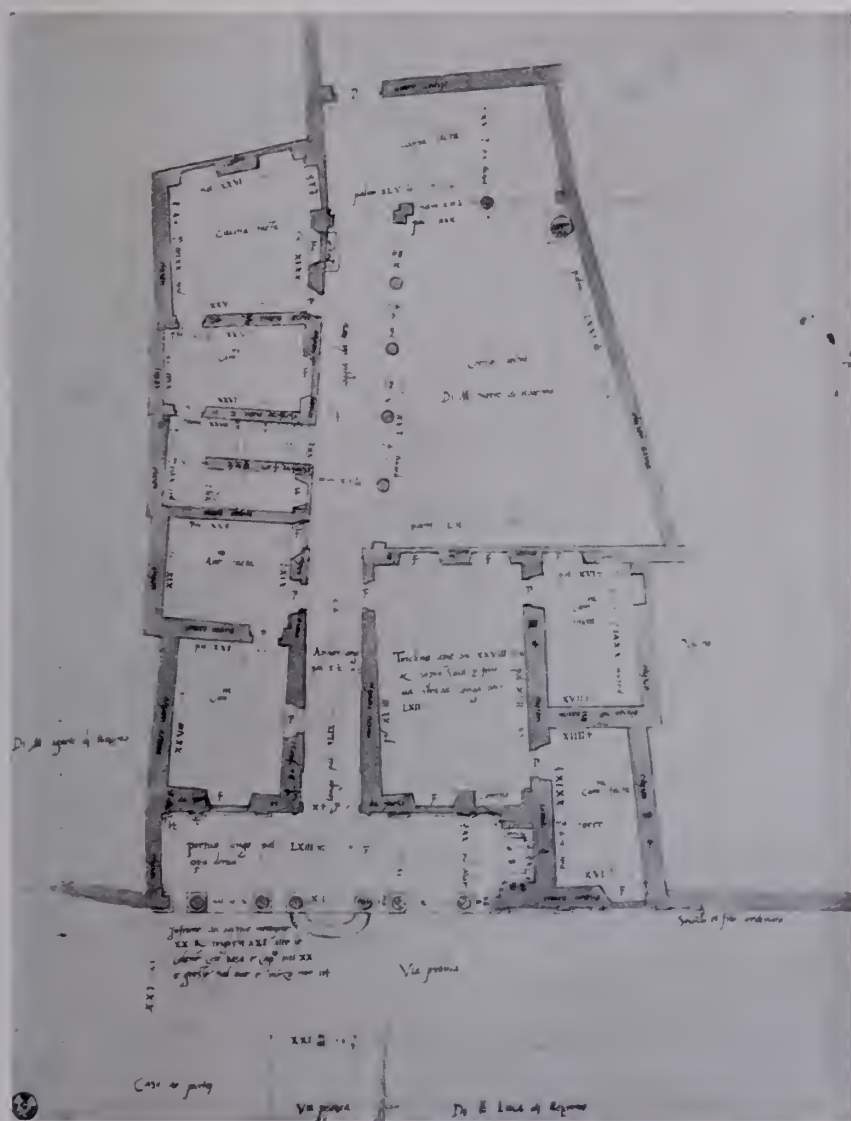



Fig. 387 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi — Palazzi e case dei Massimo: Pianta. (Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

iana — arcus Costantini — basamento in sepulcro augusti — tertio ordine corintio in colosseo — lutii septimii — arcus titi » (fig. 386).
483 v.° — Cornici di mactoni a belvedere verso prata per bramante ordinata e composta — basamento dell'arco di tito di vespasiano ».

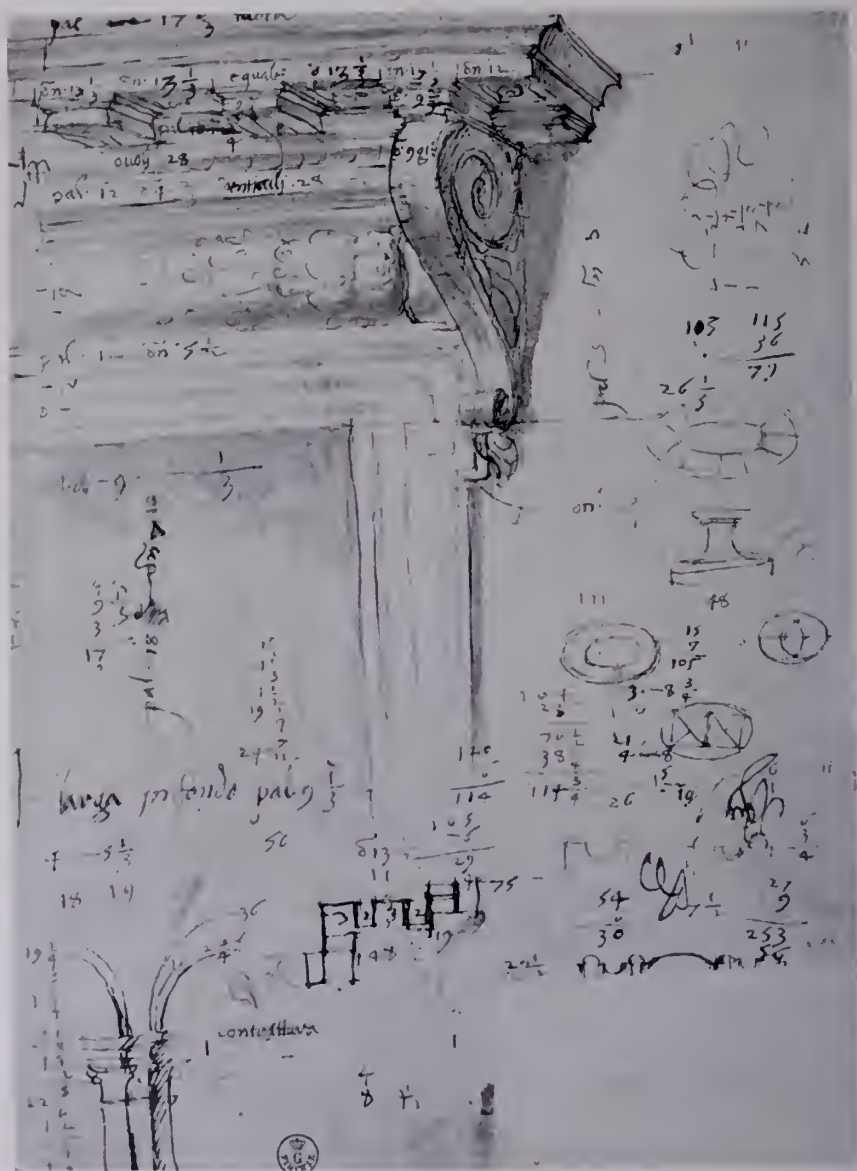



Fig. 388 — Roma, Palazzo Massimo.
B. Peruzzi: Porta nella loggia d'ingresso, e altri studi.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

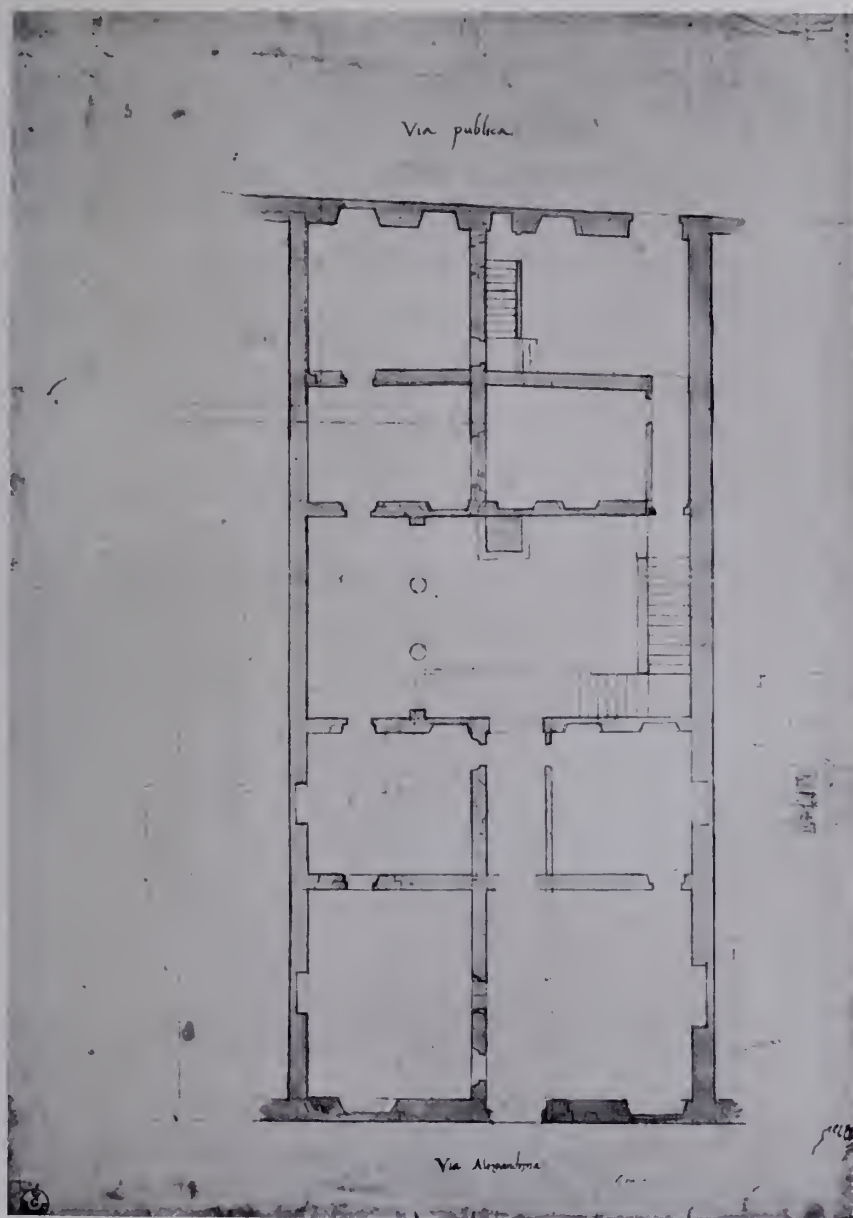



Fig. 389 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Casa in Via Alessandrina, ora Borgonovo. (Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

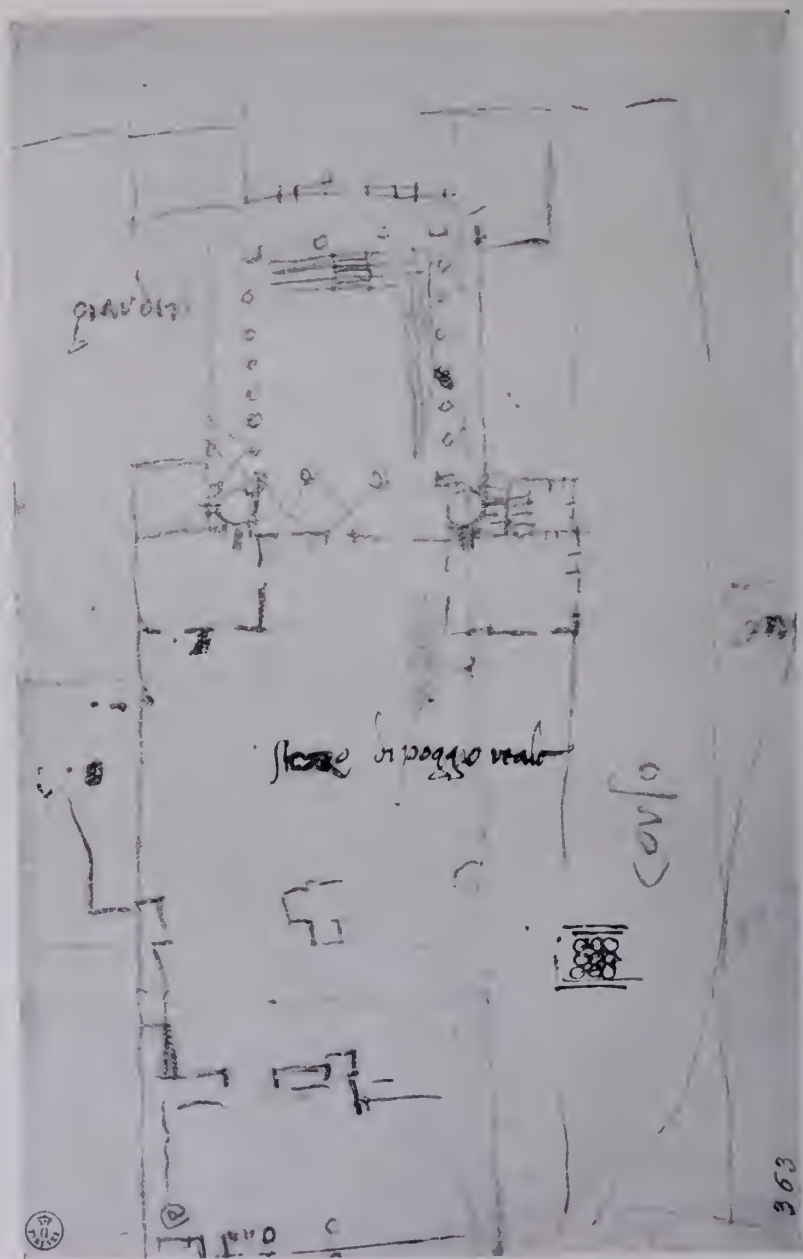



Fig. 390 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Poggio reale.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

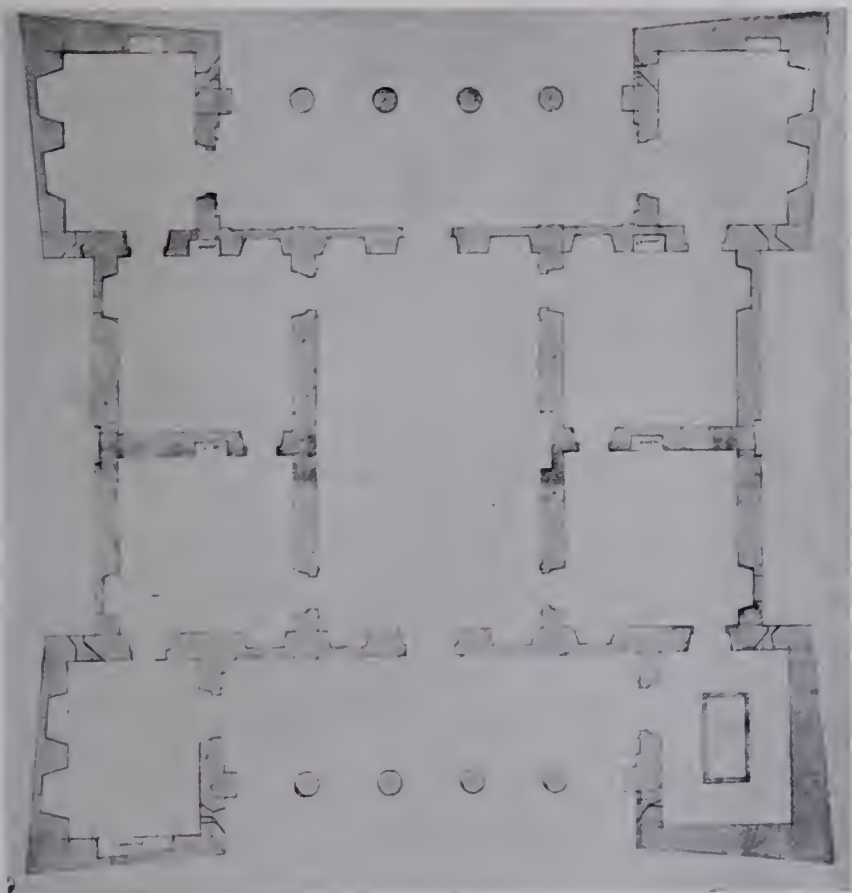



Fig. 391 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Pianta.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

439 — « parte di circo massimo apud templum fortune ».
418 — « basa di decto edifitio a ostia ».
413 — « portici de octavia a san stephano del Cacho ».
409 — « cornice in porta flaminea ».
559 — « in monte cavallo dise overo a San Silvestro ».
573 — « porta de uno tempio exastilos a sancto Nichola in Carcere tulliano prope theatrum marcelli ».
544 — « arcus septimij lucij ».
442 — « arco boario ».
527 — « Parte del teatro di marcello ».
533 — « Pantheon deli tabernaculi ».

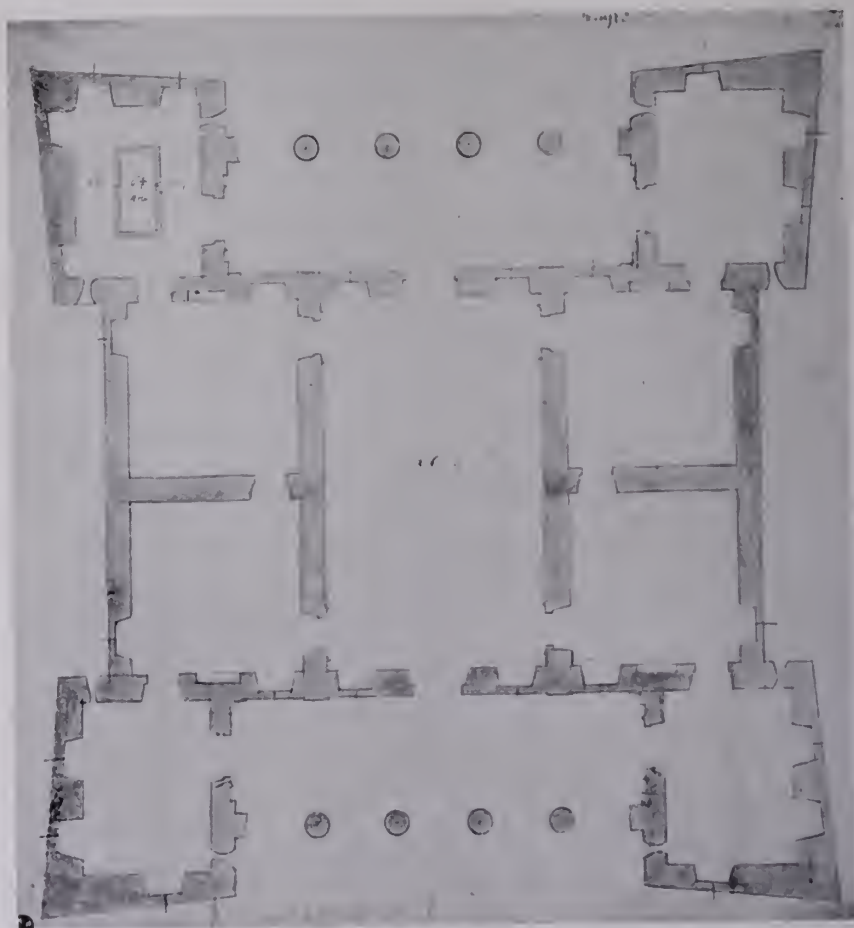



Fig. 392 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Pianta.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

537 — « prope theatrum marcelli ».
564 — « parte de le Therme di Chostantino dietro di Santo Apostolo ».
607 — « Ciptadella di Sarteano ».
485 — « XI octobre 1531... de frati del carmjno a Siena ».
368 } — « Palazzi e case di Massimo » (figg. 387-388).
531 }
330 — « Palazzo Strozzi ».
634 — « In ascesi in la piazza del Comune di lapide tiburtino opera corintia — base di colonne di palmi 5 grossa in casa dele herede de Messer Melchior baldassino in Roma — porta di spello antiqua — In San

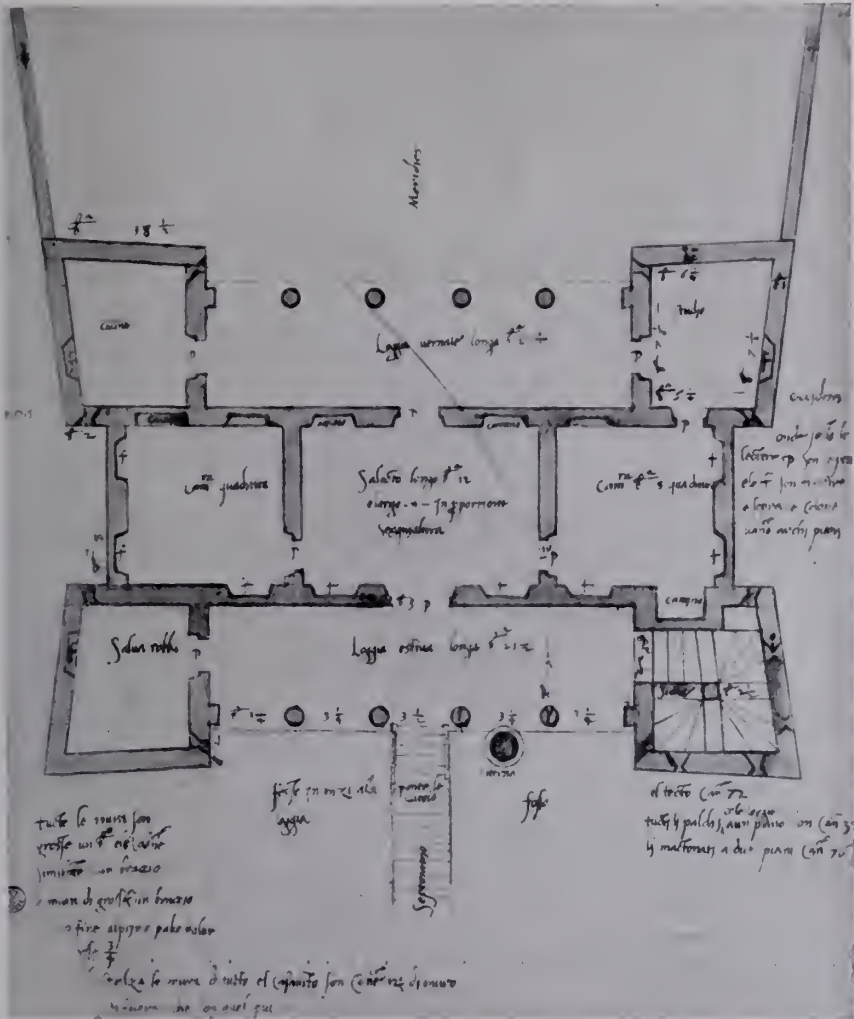



Fig. 303 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Pianta.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

pjetro sopra al pilastro quadro — acanto ale porte verso il volto sancto che accompagna le colonne grandi ».

634 v. — « porta di spello — teatro a spoleto — amphiteatro de Verona ».

631 — « prima fu templo poi dicto carcere dicto tulljano secondo alcuni; è stato ruvjnato al tempo di me baldassare architectore — va drieto al portico della scena del theatro di marcello — opera corintia e base del tempio DIVO ANTONINI et DIVAE FAVSTINAE — arco di Tito in Roma — a Verona. Arco dei Gavi ».

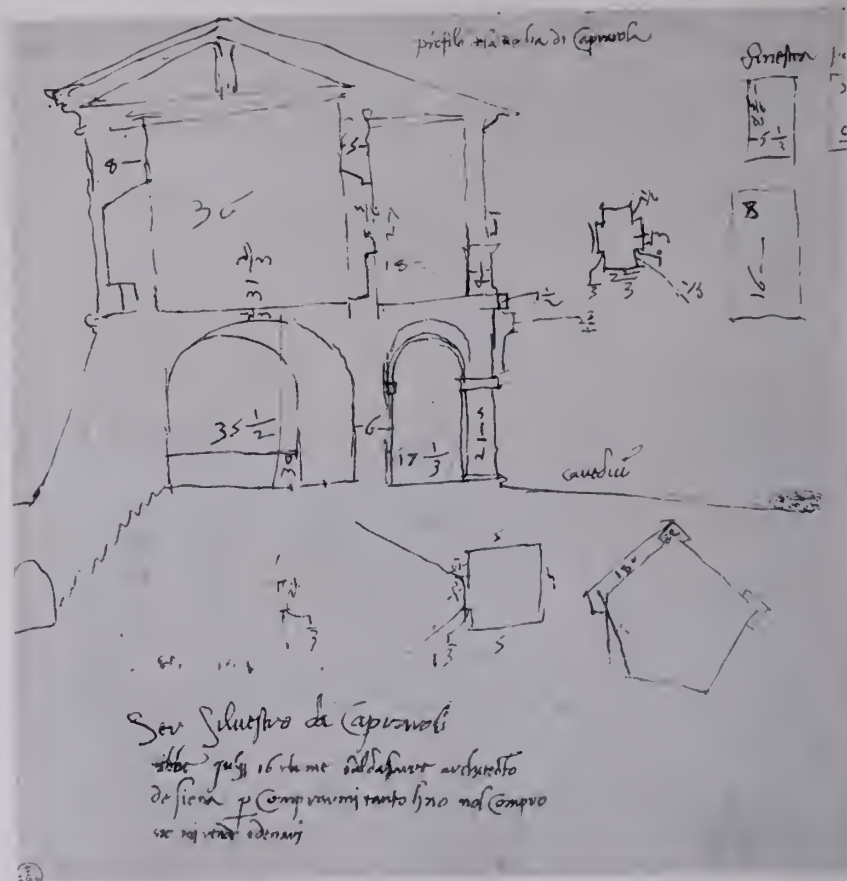



Fig. 394 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Rocca di Caprarola.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

452 — « Cappella per il vescovo Teatino al Pincio ».
496 — « Casa in via Alessandrina ora Borgo Novo » (fig. 389).

Altri disegni del Peruzzi. Cartella delle « Fabbriche moderne identificate ».

363 — « Napoli. Poggio Reale (fig. 390).
614-616 — « Piante » (figg. 391-393).
500 — « Studi per la rocca di Caprarola » (fig. 394).
471-474 — « Loreto - Campanile » (figg. 395-396).
584-589 — « Le Chiane, disegni de lacho di Siena ».

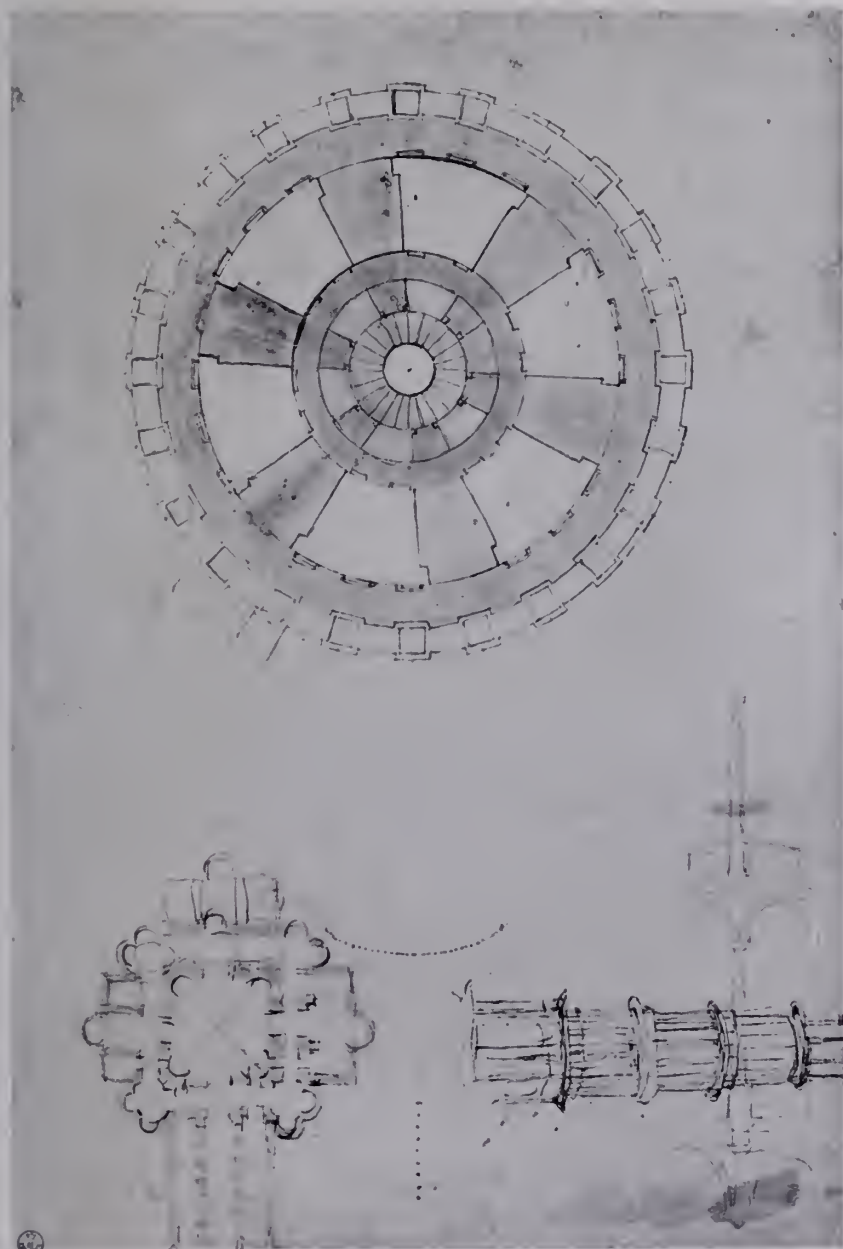



Fig. 395 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Campanile di Loreto.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

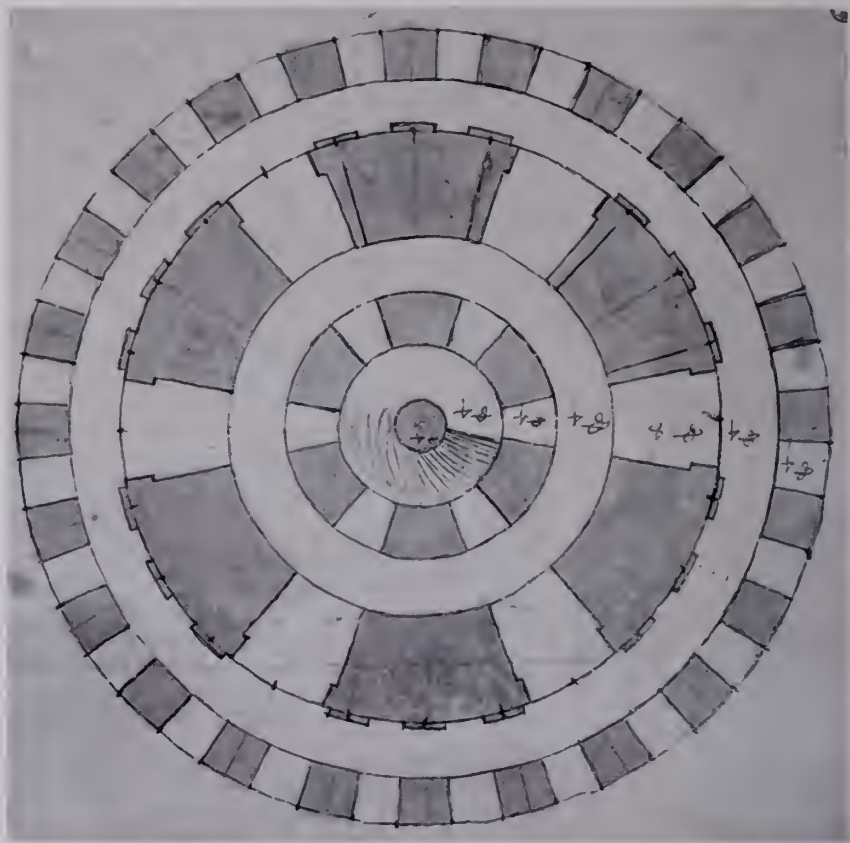



Fig. 396 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Campanile di Loreto.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

ALTRA SERIE DI DISEGNI DEL PERUZZI
NEL GABINETTO DI STAMPE E DISEGNI NEGLI UFFIZI.

504 — « Monte San Savino: Sant'Agostino, Madonna a Valle » (fig. 397).
504 bis — Verso del n. 504 (fig. 398).
611 — « Roma: Farnesina ».
476-473-484-605-631-634 — disegni serviti al Serlio (V. BARTOLI).
380 — « Madonna delle Penne in Roma » (fig. 399).
380 v. — Pianta nel verso del foglio 380 (fig. 400).
513 — « Chiesa presso il Campidoglio » (fig. 401).
... — disegni per le case del Conte Cornelio Lambertini in le orifizarie in Bologna.
... — disegni di palazzi e case dei Massimi.

TACCUINO DI BALDASSARE PERUZZI
(Siena, Biblioteca Comunale S. IV. 7).
Estratto di tutte le carte con disegni d'architettura

(Di cc. 60. Appartenuto all'ab. G. Ciaccheri. Con premessa autografa dell'ab. Luigi de Angelis. Dimensioni: A. 0,28; L. 0,213).

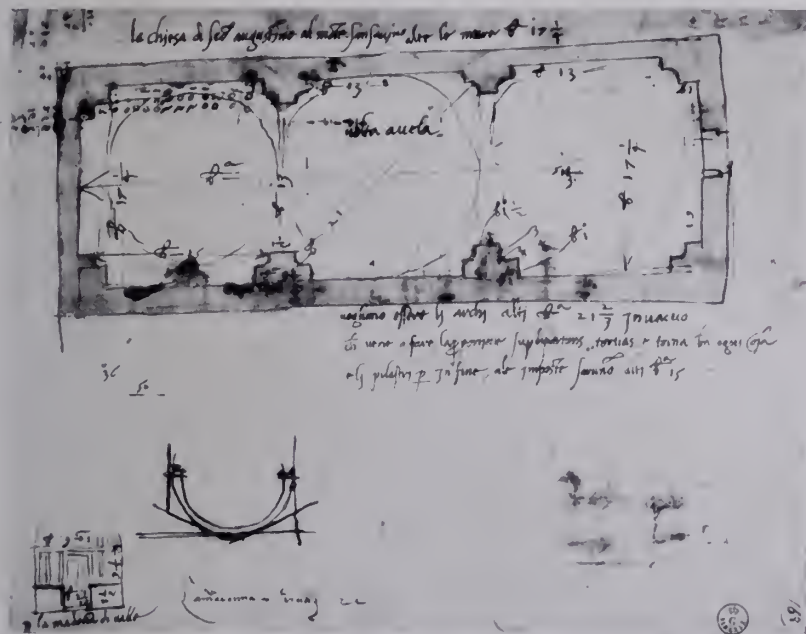



Fig. 397 — Firenze, Uffizi.
B. Peruzzi: Studi per la chiesa di Sant'Agostino, e per la Madonna di Valle.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

c. 4 — Stemma di Francia, coi tre gigli, retto da tre figure (« Vittoria, Liberalitas, Fama »). – c. 4 v.: leone, elefanti ornamentali.

c. 6 — Cariatide. Figura di donna a sanguigna. – c. 6 v.: un cavallo dei Dioscuri; un termine; due donne.

c. 8 — Istrice; tre figure, studio di un braccio; vecchio che grida. – c. 8 v.: Fregio a palmette e teste; una foglia di acanto. (In radicibus tarpei versus meridie); una colonna tortile ornata.

c. 9 — Cane, trampoliere, cerbiatto; cammello: frammento di fregio. – c. 9 v. — Torso; elmo. (In basso: D.O.M. / perino bonaccursio.uagat. florentino qui. ingenio et arte / clariss. egregios permultos pitores plastas.fere.omnes / superauit. – Caterina penna coniugi carissimo bonac-

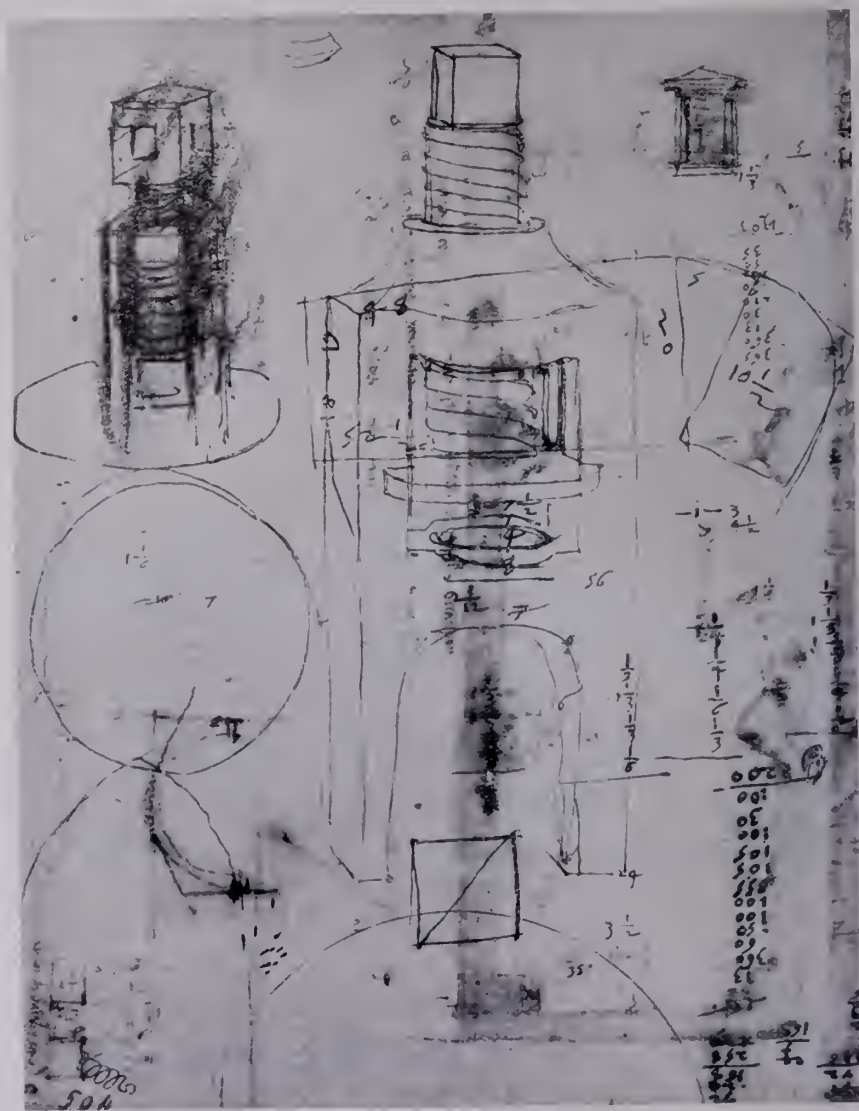



Fig. 398 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Verso del foglio riprodotto nella fig. 54. (Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

cursia. patri. Josepus / cincius belga socero cariss. et.opt. posueront (*sic*) / Vixit año.XLVI.M.III.D.XXI.obit.XIII. Kal.nouemb. / anno cristi MDXLVII. — Seguono parole di lode che finiscono: tenebras et tumulus non tua facta tegunt).

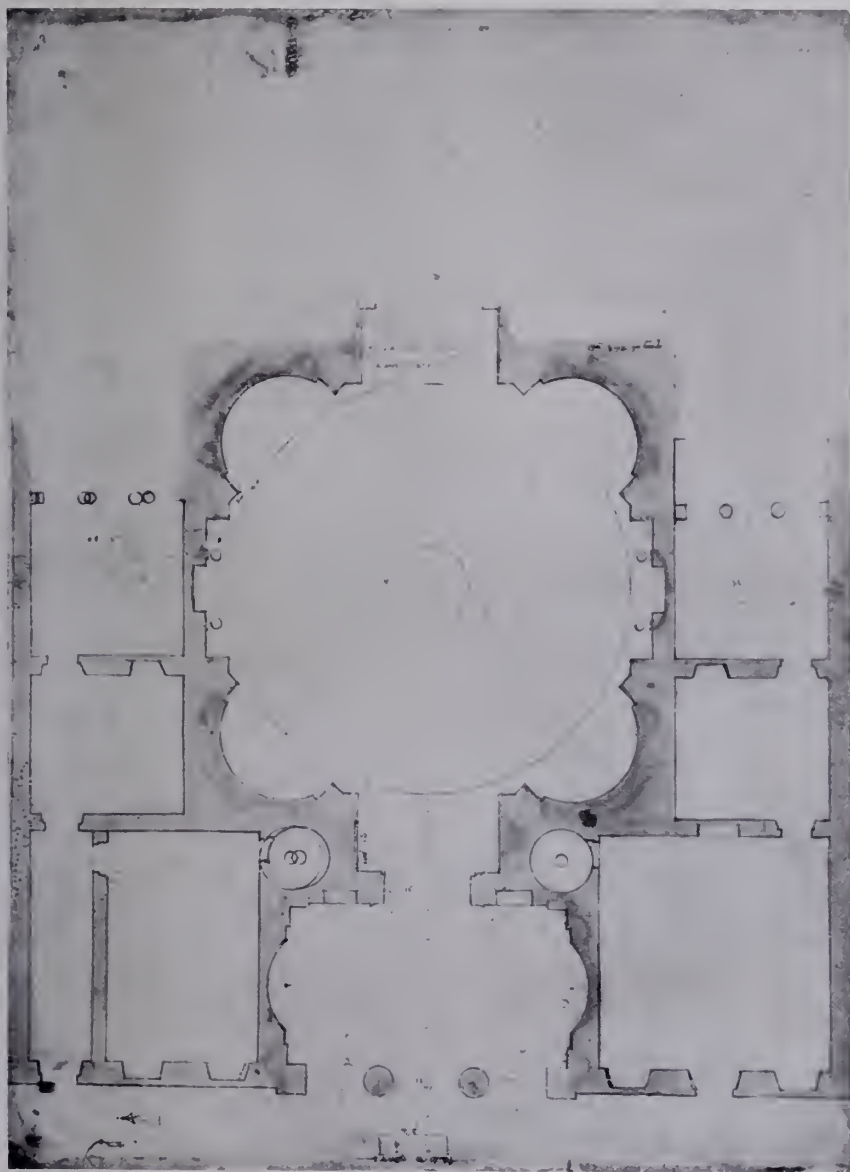



Fig. 399 — Firenze, Uffizi.
B. Peruzzi: Pianta di S. M. della Penna a S. M. del Popolo.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

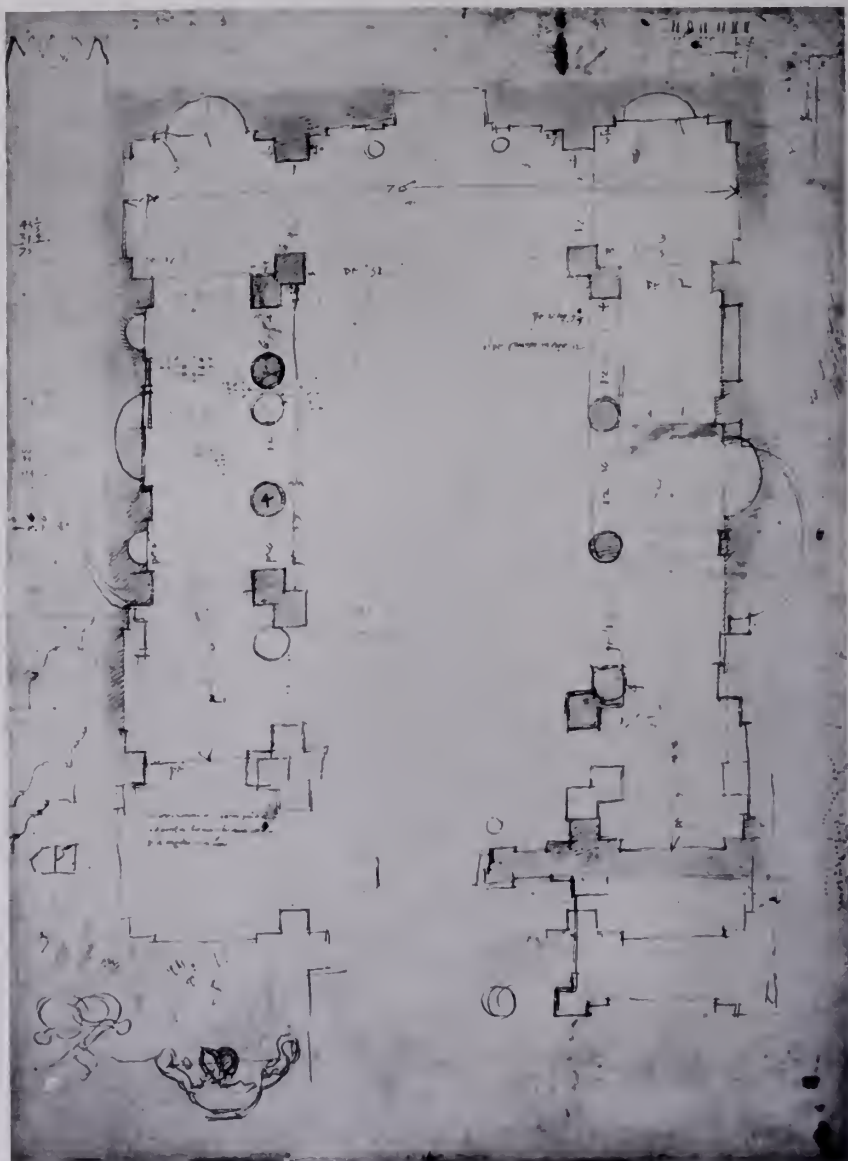



Fig. 400 — Firenze, Uffizi.
B. Peruzzi: Pianta nel verso del foglio riprodotto nella fig. 55.
(Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

Fig. 401 — Firenze, Uffizi. B. Peruzzi: Pianta di chiesa verso il Campidoglio. (Fot. della R. Sopr. alle B. A. in Firenze).

c. 10 — Corazze e piccoli fregi. – C. 10 v: un piede calzato; una figura ammantata.

c. 11 — Fauni; termini. – c. 11 v: un obelisco; teste; figuretta maschile.

c. 15 (18) — Edicola con tre aperture sulla campagna.

c. 17 (20) — Studio di un uomo fuggente, con mantelletto (penna e bistro). – Verso: Fregio di steli; colomba; satiretto; lucertola. (Sotto: Rrafaeli (*sic*) sanctio. isan (?).F.urbinat. pitori eminentiss.veterumq. / aemulo cuius spiranteis imagineis.si contemplere naturae atq. artis foedus facile inspexeris. – Iulii II.et leonis X.pont. maxx. piturae. / et architect.operibus.glo / riam auxit.V.A.XXVII integrintegros (*sic*). – Quo die natus est eo esse desiit.VIII.Id.aprili.M.D.XX. / Ille hic est raphael timuit quo sospite vinci rerom (*sic*) magna parens et moriente mori).

c. 18 (24) — Studio per un soffitto. Studio per una lunetta; per una cornice. – Verso: architrave (la chornice del di dentro / di termino che tiene la cholona grande).

c. 19 (25) — Soffitto «del bagno di termino». – Verso: Gesù nell'orto; figura nuda.

c. 20 (26) — Statua seduta (a termino in uno nichio in chapo della ghalaria). Una donna. – Verso: Studî di figure.

c. 21 (27) — Studio di fregio e di figurette per una cornice (?). – Verso: Studî di pulpito, edicola, cancellata, ecc.

c. 22 (28) — Studio di un sepolcro. – Verso: Studio di un edificio pentagonale; di uno rettangolare; e di un alzato d'edificio.

c. 23 (29) — Studî (4) per un sepolcro. – Verso: Studio per un campanile; per un'edicola; spaccato di una cupola e di una navata di chiesa.

c. 24 (30) — Studî di tempietti. – Verso: Studio per una facciata (o un fianco?) di edificio.

c. 25 (31) — Pianta di una chiesa e studî di due capitelli. – Verso: Ingresso di un edificio fiancheggiato da due ordini di logge; prospetto di una cappella (o di un apparato funebre?); pianta di villa (?) e di chiesa (?).

c. 26 (32) — Pianta di tempio esagono; prospetto con nicchia. – Verso: prospetto; capitello.

c. 27 (33) — Capitelli. – Verso: Capitello; edificio e nicchia.

c. 28 (34) — Pianta di un grandioso atrio a più cappelle. Qui sta scritto: «el semidiametro in lo angollo octuso». Spaccato di una chiesa; una cupola; un teatro antico. – Verso: Pianta d'edificio; sedile alla base di una colonna; idea per un sepolcro; prospetto per una facciata di chiesa (?).

c. 29 (35) — Spaccato, prospetti e piante (una è «per sancta Caterina»). In basso, una pianta (porta di castello di Roma in Borgho) e un prospetto con nicchie e statue («per la traspontina») (fig. 384). – Verso: Varî prospetti; fregio con scritta greca; testa di elefante per fontana.

Fig. 402 — Siena, Bibl. Com. B. Peruzzi: Pianta.
(Per cortesia della Dott. A. M. Ciaranfi).

c. 30 (37) — Alzato di un'edicola e frammento di pianta. – Verso: Fregio con figure.

c. 31 (38) — Prospetto di un arco trionfale (arco di Costantino): due piante. – Verso: Pianta di grande chiesa a croce latina (fig. 402).

c. 32 (39) — Zampa e testa di leone ornamentale (da un tavolino antico). Spaccato longitudinale di una chiesa, uno dei progetti, cioè, per il San Domenico di Siena. (Sotto è scritto: « per ch'io o fatti due disegni ad / instantia di v(ostr)a M(agnificent)ia della capella da farsi / per quella in la chiessa di San Domenico e manchami la resolucionne ») (fig. 403). – Verso: Studi decorativi e pianta di chiesa pentagonale.

c. 33 (40) — Spaccato e schizzi per San Domenico. Gabbia degli àuguri – Verso: Prospetto per uno scenario; elementi decorativi.

c. 34 (41) — Cortile di un edificio con quattro torrioni angolari: spaccato di un edificio a colonnati. – Verso: Studio di porta a bozze e spaccato longitudinale di chiesa a cappelle rotonde.

c. 35 (42) — Appunto di un'ara (L'iscrizione di questa dice: VENVLEIAE / VARITIAE / M. CAESONIVS PRIMVS / COGNIATAE ET

Fig. 403 — Siena, Bibl. Com. B. Peruzzi: Disegno nel taccuino (c. 32). (Per cortesia della Dott. A. M. Ciaranfi).

PVBLICIA / SVCCESSA SORORI FECERVNT). Più sotto si legge: « fu di me baldassare perucio / el donai a Ms. Jac(op)o Melighino / et a Ms. pieranto(ni)o Salimbeni ». Prospetto d'edificio con grandi rampe di scale. – Verso: Studio di sfinge ornamentale e di un prospetto di edicola (?).

c. 36 (43) — Spaccato parziale di cupola; altare (dentro a questo è scritto: « tutti schicj di Baldassare Peruzzi »); spaccato parziale di una navata di chiesa. – Verso: Disegni ornamentali. Fronte di un edificio a tre corpi d'altezza press'a poco uguale.

c. 37 (44) — Cornicione. Spaccato di edifici a colonne architravate e pilastri. – Verso: C. s.; più una pianta di chiesa (fig. 404).

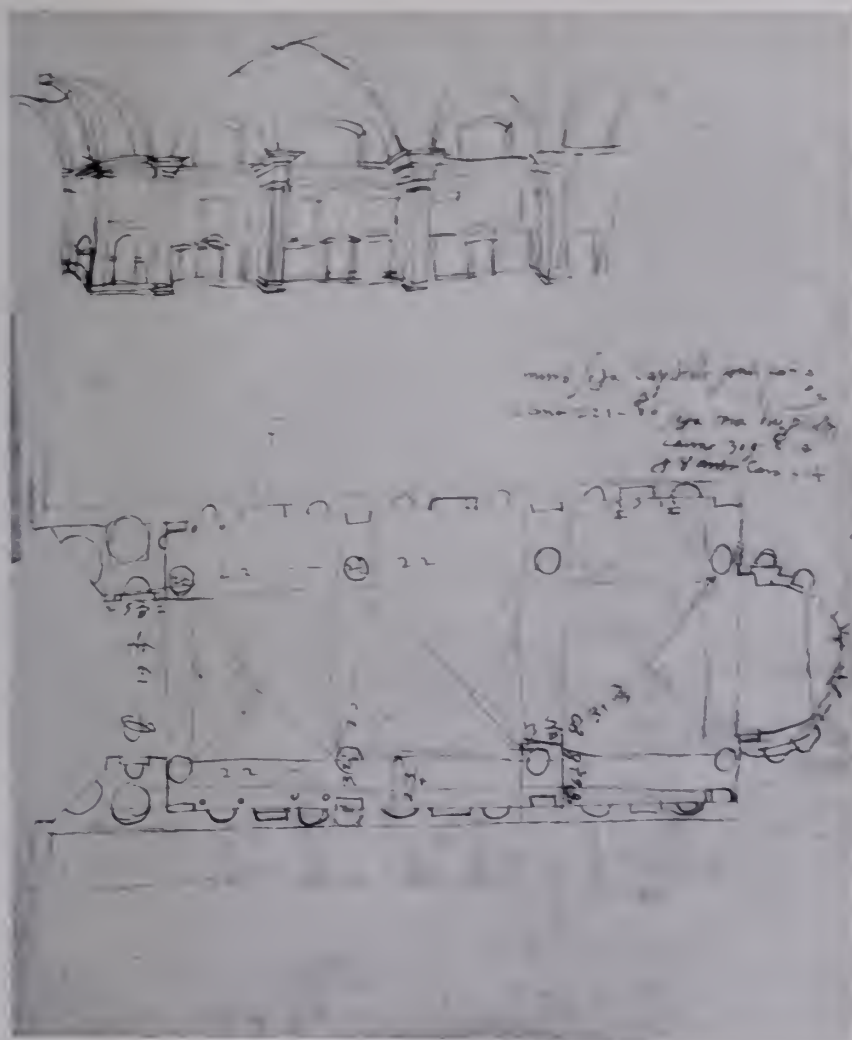



Fig. 404 — Siena, Bibl. Com. Disegno nel taccuino: c. 37 v.
(Per cortesia della Dott. A. M. Ciaranfi).

c. 38 (45) — Porta con ornati. Disegno di « porta capena » (fig. 405). - Verso: Studio ornamentale.

c. 39 (46) — Prospetto e pianta di un'edicola con portico centrale e due edifici chiusi laterali. - Verso: Ornati. Donna con due puttini.

c. 40 (47) — Arco trionfale con statue ed « epitafio ». - Verso: Figure ornamentali.

c. 41 (48) — Un sarcofago (penna e bistro). – Verso: Ornati e saggi di muratura (c. s.).

c. 42 (49) — Colonna (frammento). Frammento di foglio con soffitto ornato. Schizzo a penna su carta azzurrina con prospetto di palazzo (?). – Verso: Frammento di un tavolino.

c. 43 (50) — Appunti per un'architrave; mensole; un corridoio. – Verso: Motivi decorativi.

Fig. 405 — Siena, Bibl. Com. Disegno nel taccuino a c. 305.
(Per cortesia della Dott. A. M. Ciaranfi).

c. 44 (51) — Testa a sanguigna. – Verso: Ornati per una finestra o cornice o edicoletta.

c. 45 (52) — Appunti per un'architrave. – Verso: Torso da tergo di uomo nudo (lapis).

c. 46 (53) — Disegno di una porta (fig. 406). – Verso: Un piede (sanguigna); un termine.

c. 47 (54) — Porta simile alla precedente. – Verso: Figure egizie.

c. 49 (56) — Elementi decorativi (bucranio, testa egizia, architrave). – Verso: Figura aggrappata a un cavallo marino (penna e bistro).

c. 50 (57) — Uomo e donna in piedi (penna e bistro). – Verso: Appunti di edifici mezzi interrati.

c. 51 (58) — Uomo accennante (penna e bistro). Testa di bufalo. – Verso: Appunti di edifici mezzi interrati. Statua di Diana d'Efeso.

Fig. 406 — Siena, Bibl. Com. Disegno nel taccuino (c. 46).
(Per cortesia della Dott. A. M. Ciaranfi).

c. 52 (59) — Lunettone decorato. – Verso: Due guerrieri con scudo.

c. 53 (60) — Uomo barbuto reggente un cavallo. – Verso: Elefante sotto un obelisco; prora di nave; ornato; base di tavola.

c. 55 (64) — Elementi e figure di genere decorativo. – Verso: Figurette decorative di putti, donna, mostri marini.

c. 58 (67) — Figure; testa di leone; e una scritta mal decifrabile. – Verso: Prospetto decorativo con fronde e amorini.
c. 59 (68) — Lupa; Giona ingoiato dal mostro marino. – Verso: Fregio; due cariatidi femminili.
c. 60 (69) — Basi di colonne; un capitello; un mascherone. – Verso: Navi e rostri di navi decorati.

N. B. — Il PIGNOTTI nel suo articolo sul *Taccuino di B. P. alla Biblioteca Comunale di Siena* (*Rass. d'Arte senese;* 1923, pag. 38 e segg.) osserva alcune cose a proposito dei pochi disegni da lui riprodotti. Tali osservazioni sono state segnate progressivamente con note dall'1 al 6 nell'acclusa descrizione del Taccuino stesso.

Il Taccuino sembra, verso la fine, non più tutto autografo. Ci sono alcuni disegni che mostrano una mano più pesante e più pedante. Di questo fatto si era accorto anche il DE ANGELIS, che nel foglietto autografo attaccato al principio di questo ms. stesso, dice: «... niuno potrà mai affermare che tutti gli schizzi ed i disegni, che qui si trovano sieno di Baldassarre Peruzzi». E dà una nota, seguendo la numerazione antica (quella cioè scritta fra parentesi), di quei disegni che non gli sembrano suoi: 19, 23 v., 25 v, 26, 52 v., 53 v., 54 v., 55, 55 v., 56 v., 57, 58, 59 v., 60 e 61. Si tratta per lo più delle figure a sanguigna e di quelle a penna e bistro.

A questo taccuino allude il P. DELLA VALLE (*Lettere Senesi*, Roma, 1786, tomo III, p. 199): «non passerò sotto silenzio un libro di 60 fogli, posseduto dall'amico Ciaccheri, e pieno di superbi schizzi di architettura e di figure, il qual forse è uno di quelli rammentati dal VASARI e dal SERLIO. In esso sono alcune piante di edifizi bene intesi, e ornati con giudizio sanissimo; oltre a vari archi, tempi, palazzi, per se stessi considerevoli sono da notarsi le porte, i capitelli, i cornicioni, i sepolchri, i portici, le figure d'uomini, e di bestie toccati con franchezza, e maestria sovrana. Le quali cose con l'altre in detto libro contenute sono tanto più pregevoli, quanto che alcuni pentimenti, che vi si scorgono, tolgono ogni dubbio circa l'essere originale. Da piedi a carte 35 leggonsi queste parole: Fu di me Baldassare Peruzzi».

Il PIGNOTTI, nel suo articolo su Baldassarre Peruzzi, dice che «nel 1780 Giuseppe Ciaccheri, primo bibliotecario della mostra Comunale, rinveniva ed acquistava a Roma» il famoso Taccuino. Sempre dall'articolo del PIGNOTTI (*Il taccuino di B. P., ecc.*, in *Rass. d'Arte Senese*, 1923, pag. 38 e segg.) risulta che del Taccuino s'è occupato il GEYMÜLLER (*Raffaello Sanzio studiato come architetto* [1883]) ed anche il WEESE (1894, in

Jahrbuch der K. Kstsamm, appendice 184, n. 3) e l'EGGER (*Entwürfe B. P.s für den Einzug Karls V in Rom*, ecc., Vienna, 1902).

Il GEYMÜLLER e l'EGGER credono giustamente che il Taccuino di Siena sia una copia da Baldassarre Peruzzi. Il WEESE invece credette autentico il Taccuino senese; ma basta il confronto dei disegni di questo codicetto con quelli anteriormente elencati del Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizî, per accorgerci come il segno del Peruzzi sia differente, e non abbia mai l'obliquità, l'inclinazione che qui comunemente si nota.

7.

SEBASTIANO SERLIO

1475, 6 settembre — Nasce a Bologna.

1511 — Nella descrizione della processione fatta in Pesaro, è registrato con onore, nella classe dei Pittori: « Mastro Bastiano Serlio bolognese ».

1514 — È testimone a un testamento, « Sebastianus quondam Bartolomeo de Serliis de Bononia Pictore abitatore Pisauri ».

1527 — Al tempo del Sacco, parte da Roma col Peruzzi.

1532 — In quest'anno, il Michiel vide il fondo architettonico di un quadro del Cariani dipinto dal Serlio.

1533, 10 aprile — Insorte varie differenze o questioni d'architettura per la fabbrica di S. Francesco della Vigna a Venezia, fu consultato il parere di Sebastiano, da tutti approvato. Sul modello proposto dal Sansovino è la sottoscrizione di Tiziano, del Serlio e d'altri.

1534, 15 giugno — Battista e Pietro di Bernardino del Porto si obbligano di eseguire, dietro compenso di mille scudi d'oro, l'altare marmoreo, nel mezzo della chiesa della Madonna di Galliera in Bologna, su disegno dell'architetto Sebastiano Serlio.

1537 — Pubblica a Venezia, dedicandolo a Ercole II, duca di Ferrara, il IV libro d'Architettura: « Regole generali di Architettura ».

1538, 6 luglio — Lettera da Venezia di Sebastiano Serlio ai fabbricieri della Madonna di Galliera in Bologna per l'ornamento dell'altare della B. V. suindicato.

1538, 15 luglio — Lo scultore Giacomo di Venturino Fantoni, detto Colonna, di Venezia, promette di eseguire, sul modello in legno di Sebastiano Serlio, l'altare suddetto.

1538 — Il Serlio riceve ordine dagli eredi di Francesco Zen, il quale, morendo, aveva espresso la volontà che fosse proseguita la costruzione dei tre palazzi della sua casa.

1538 — Il Serlio disegna, al tempo del doge Gritti, il soffitto della pubblica libreria di San Marco.

1539, 20 febbraio — Viene ricompensato con due scudi d'oro per aver fatto un modello di restauro alle logge della Basilica di Vicenza, ove era stato chiamato per dare giudizio sulla ricostruzione delle logge stesse. Durante il periodo della sua permanenza in quella città, essendo di carnevale, alcuni gentiluomini lo incaricarono delle costruzioni di un teatro nel cortile di casa Porto-Colleoni. Di questo il Serlio stesso parla nel II libro di Prospettiva in tal modo: « In Vicenza, città molto ricca e pomposissima fra le altre d'Italia, io feci una scena di legname per avventura, anzi senza dubbio, la maggiore che ai nostri tempi si sia fatta, dove per meravigliosi intermedi, che vi accedevano, con carrette, elefanti e diverse moresche, io volli che davanti la scena pendente, vi fosse un suolo piano, la larghezza del quale fu piedi 12 e in lunghezza piedi 60, dove io trovai tal cosa ben comoda e di grande aspetto ». Di questa scena, nulla rimane.

1539, 18 maggio — Lettera da Venezia di Sebastiano Serlio ai fabbricieri della Madonna di Galliera per l'altare suddetto.

1539, 25 settembre — Altra lettera dello stesso agli stessi per lo scopo suindicato.

1539 — Nota di spese per le sculture del Colonna sottoscritto da Sebastiano Serlio architetto.

1539 — Il Serlio prende il titolo di « Architecte général des bâtiments royaux de France » (Cfr. l'Aretino cit. da Aldo Foratti, 1930).

1540 — Data della pubblicazione del 3° libro sulle Antichità di Roma e di altri luoghi.

1541, 27 dicembre — Francesco I lo approvigiona come « peintre et architecteur ordinaire au fait de nosdits édifices et batiments audit Fontainebleau » (Cfr. L. de Laborde, *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I, pp. 172-173).

1542, 11 aprile — Pietro Aretino gli scrive: « il costì trasferirvi non fu di mio consiglio, nè di mio contento ».

1544 — Con questa data, e con le iniziali S. S'. l'architetto segna una base corinzia.

1545 — Pubblica a Parigi il 1° ed il 2° libro, l'uno dei principii della Geometria, l'altro di quelli della Prospettiva.

1546 — Questa data è incisa nella facciata posteriore del Castello Ancy-le-Franc, fine della prima parte della costruzione per il Serlio.

1546, 16 ottobre — Ippolito II d'Este, Cardinale, scrive da Marsiglia in Borgogna a Ercole II d'Este, duca di Ferrara, suo fratello. « Quanto al designo poi che la mi domanda de la mia casa di Fontanebleo V. Ex.io sappi ch'ella è assai manco infatti di quel chella ha per aumentare il nome, Et quel che la dee far forse nominar per bella, credo che sia più tosto per esser fatta nel luogo, dove è et dove par che sia più di quel che vi convegneria; Et per esservisi osservato anco un poco più le misure et ordini de l'architettura così nel francese come in quel che ci è del Italiano, che non si vogliono così avvertire et osservare in quelle di questi paesi, che perchè in effetto sia cosa segnalata nè notabile, Et m.ro Bastian Serlio, che ne è stato l'architetto, l'havea messa in un suo libro d'architettura, che ha ultimamente fatto et vuol far stampare. Et io ne l'ho fatta levare parendomi, chel vederla in disegno fosse per levarle più tosto, che per darle punto di riputazione. Ma se V. Ex. la vorrà per qual ella è, non mancherò d'ubbidirla così in questo, come in quel tutto, che la mi comanderà sempre, et gliela manderò il che anco non saprei far per adesso per non esser in luogo commodo » (pubblicata da A. VENTURI in *Arch. stor. dell'Arte*, II, 1889, pp. 158-159).

1547 — Il Serlio dimora a Fontainebleau, almeno sino a quest'anno.

1547 — Pubblica il V Libro, relativo ai templi, a Parigi.

1550 — È a Lione, ove è visitato dall'antiquario Strada, che, avendolo visto in povertà, gli compra un gruppo importante di disegni.

1551 — Pubblica a Lione il libro *estraordinario*, ove sono descritte 30 porte. Nelle edizioni complete del Serlio, il libro *estraordinario* figura come VI libro, mentre i frammenti preparati dall'architetto, raccolti a Lione per il VI libro, formano il codice che KURT KASSIRER ha trovato nella biblioteca di Monaco di Baviera.

1554 o 1555 — Muore a Fontainebleau.

1575 — L'antiquario Strada pubblica il VII libro del Serlio, da questi acquistato, tutto pronto per la stampa [1].

---

[1] Bibliografia per Sebastiano Serlio: MANDER van K., *Het Schilder Boeek*, Amsterdam, J. P. Wachter, 1618; BALDINUCCI, *Notizie*, 1820, VI, pp. 323-330; BOLOGNINI, *Vite*, 1841, II, pp. 112-190; PASSAVANT, *Peintre Graveur*, 1864, VI, p. 174; BOLOGNINI, AMORINI A., *Elogio di Sebastiano Serlio, architetto bolognese*, Bologna, 1823; MAGGIORI A., *Il Serlio*, Dialogo intorno alla vita e l'opera di Sebastiano Serlio, Ancona, Sartori, 1824; MALAGUZZI VALERI FR., *La facciata della chiesa della Madonna di Galliera in Bologna*, in *Arch. St. dell'Arte*, VI, 1893; VENTURI A., *Un disegno del*

* * *

Umile discepolo di Baldassare Peruzzi fu Sebastiano Serlio bolognese, che, nell'introduzione al quarto libro sulle « Regole generali d'architettura », scrisse: « Di tutto quello che voi troverete in questo libro, che vi piaccia, non darete già laude a me, ma sì bene al precettor mio baldassare Petruccio da Siena, il quale fu non solamente dottissimo in quest'arte, e per teorica e per pratica; ma fu ancor cortese, e liberale assai, insegnandola a chi se n'è dilettato, e massimamente a me, che questo quanto si sia, che io so, tutto riconosco dalla sua benignità, e col suo esempio intendo usarla anch'io con quelli che non si sdegneranno a prenderla da me ». Invero chi confronti i disegni del taccuino de' monumenti antichi del Peruzzi con le tavole del Serlio potrà trovare continui punti di contatto. Così all'esedra con archi sormontati da timpani (Peruzzi) corrisponde il teatro romano tra Fondi e Terracina (Serlio); la sezione di edificio con volte a crociera su colonne (P.) ha riscontro con la basilica di Massenzio (S.); lo schizzo di scenografia (P.) con la scena tragica (S.); il tempio pentagono (P.) con il tempio pentagono (S.); una cappella esagona (P.) con il tempio esagono (S.); l'ordine dorico semibugnato (P.) con la composizione di ordini accompagnati con l'opera rustica (S.); la porta di Spello (P.) con la stessa porta di Spello (S'.); il portico di Pompeo (P.) con lo stesso portico di Pompeo (S.). E citeremo anche la ricostruzione del teatro di Marcello fatta dal Serlio secondo gl'insegnamenti del Peruzzi, che ne aveva studiata la forma costruendovi su il palazzo Savelli.

Più volte il Serlio richiama devotamente il nome del Peruzzi, e, nel libro secondo, discorrendo della necessità della prospettiva per l'architetto, esalta Bramante, primo pittore, e il divino Raffaello, « universalissimo pittore e molto istruito nella prospettiva prima che operasse nell'architettura », e « il consumatissimo Baldessar Peruzzi,

---

Primaticcio e un altro del Serlio, in *Arch.* sudd., II, 1889; ZUCCHINI G., *Note storico-artistiche bolognesi*, in *Archiginnasio*, II, 1909; FORATTI A., *Serlio in Francia*, in *Il Comune di Bologna*, 1930; ID., *Sebastiano Serlio e il Barocco*, in *Atti e Memorie della R. Acc. di Scienze Lettere ed arti in Padova*, n. 3, vol. XLV, 1929; CHARVET L., *Sebastian Serlio*, Lyon, 1869; ARGAN G. C., *Sebastiano Serlio*, in *L'Arte*, 1932; COLOMBIER P. (du) e D'ESPEZEL P., *Le sixieme livre retrouvé de Serlio et l'architecture française de la Renaissance* in *Gazette de Beaux-Arts*, n. 76, 6° p., 12° t., p. 42 e segg. (La compilazione bibliografica è facilitata da quella eseguita dalla Biblioteca Hertziana in Roma).

che fu ancor lui Pittore, et nella Prospettiva tanto dotto, che volendo intendere alcune misure di colonne, et d'altre cose antiche per tirarle in Prospettiva, si accese talmente di quelle proportioni et misure, che alla architettura al tutto si diede, nella quale andò tanto avanti, che à niuno altro fu secondo ». Accenna il Serlio anche a Girolamo Genga, « pittore eccellente e nella prospettiva espertissimo, come ne han fatto fede le belle scene da lui fatte per compiacere al suo padrone Francesco Maria duca di Urbino, sotto l'ombra del quale è divenuto ottimo Architetto », e infine a Giulio Romano vero allievo del divin Raffaello, sì nella Prospettiva, come nella Pittura per mezo di quelle arti s'è egli fatto bonissimo Architetto ». Terminato quest'elenco di pittori celebrati, prospettici ed architetti, cita sè stesso, « quale mi sia, esercito », scrive, « prima la Pittura et la Prospettiva, per mezo delle quali à gli studij dell'Architettura mi diedi, de' quali son tanto acceso, et tanto mi dilettano, che in tal fatiche mi godo ».

Il Serlio richiama ancora il Peruzzi per la pianta di San Pietro, fatta al tempo di Giulio II, « seguitando però i vestigi di Bramante ». E, nel libro III, discorre della Casa commessa dai Massimi Patrizi romani, sopra una parte del teatro di Marcello, a Baldassare Sanese « raro architetto », il quale « facendo cavare i fondamenti » (fu cagione che) « si trovarono molte reliquie di corniciamenti diversi di questo teatro, et si scoperse buono inditio della pianta, et Baldessare per quella parte scoperta comprese il tutto, et così con buona diligenza lo misurò, et lo pose in questa forma che nella carta seguente si dimostra, et io, che nel tempo medesimo mi trovava in Roma, vidi gran parte di quei scorniciamenti, et hebbi comodità di misurargli, et veramente io ci trovai così belle forme, quanto io vedessi mai nelle rovine antiche et massimamente ne' capitelli Dorici, et nelle imposte degli archi, le quali mi pare che molto si conformino con li scritti di Vitruvio... ». Infine, nel libro IV, non solo nella prefazione, ove si dimostra umilissimo e riconoscente discepolo del Peruzzi, ma anche in seguito, studiando la forma di porte nell'ordine dorico, cita il maestro, « consumatissimo nelle antichità » come « trovatore di varietà di porte dell'ordine dorico ».

Per le « Regole generali di Architettura » (libro IV), le fonti del Serlio sono il trattato di Vitruvio, le opere degli antichi, gli insegna-

menti di Baldassare. Raramente sono da lui esposte idee personali su ciò che si riferisce alle proporzioni dell'ordine vero e proprio, e solo quando le regole di Vitruvio portino a risultati poco soddisfacenti o sieno incomplete. Negli esempi di composizioni varie che segnan la descrizione particolareggiata degli ordini, si rivelano le idee personali dell'autore, il quale, passando dai più robusti ai più esili ordini, fa sì che la loro funzione divenga più decorativa e meno costruttiva: mentre per il toscano la colonna isolata è la regola, anche se essa sostenga archi o piattabande di cunei rustici, per il corinzio regola è la colonna addossata alla parete. Un altro concetto fedelmente applicato è quello di evitare l'arco che cada direttamente sulla colonna, perchè lo spigolo del primo viene a cadere fuori del vivo della seconda. Da questo deriva l'uso di portici e loggiati architravati, interrotti talora da archi che poggiano su l'architrave. I portici ad arcate poggiano invece su pilastri, sia di pianta semplicemente quadrata, sia di tipo più complesso, come quello romano fatto di una colonna addossata a due alette di piedritto dell'arco. Negli edifici a vari piani la sovrapposizione di più ordini è largamente usata, sia con l'adoperare ad ogni piano lo stesso, sia col variarli. Sempre però è raccomandata la diminuzione progressiva dell'altezza di ciascuno rispetto al sottostante. Insieme con il toscano, il dorico e lo ionico, è spesso mescolata l'opera rustica, i cui conci alternati avvolgono la colonna, e talora nascondono anche parte della trabeazione.

Per l'ordine toscano, pur enunciando la regola vitruviana della colonna di sette diametri, il Serlio consiglia di ridurlo a sei, concordando con quest'ultima la proporzione del piedistallo, del quale Vitruvio non parla. Fanno seguito diversi esempi di composizioni di ordine toscano, specialmente di porte e ingressi adatti per fortificazioni, ottenute, più che per mezzo dell'ordine, con l'uso dell'opera rustica. Talora le colonne sono interrotte da bugne o divengono addirittura pilastri bugnati. Appare anche l'arco ribassato, sia in mattoni per scarico dell'architrave sottostante, sia in conci rustici sopra stipiti pure rustici.

Per l'ordine dorico, il Serlio non si trattiene sulla colonna di sette diametri, nè sul vivo del piedistallo, largo quanto la diagonale del plinto quadrato, ma su le altre parti dell'ordine, e aggiunge

alle norme di Vitruvio esempi numerosi di opere antiche che da queste si discostano. Nota inoltre che l'aggetto del capitello descritto da Vitruvio è povero, tanto da far supporre guasto il testo, e consiglia un diverso partito pur prevedendo avversi i giudizi e le critiche di coloro che non conoscono le antichità dal vero. Un'altra discordanza con Vitruvio sta nella suddivisione degli intercolunni e quindi delle metope; e il Serlio prende a punto di partenza il numero quattro per le metope dell'intercolunnio centrale, il numero tre per gli altri. Poi, dopo aver commentata la regola di Vitruvio per la porta rastremata da porre sotto un colonnato dorico, ne disegna una propria per analoga porta, ma rettangolare, di uso più comune. In altro esempio di porta dorica, che egli attribuisce a Baldassare da Siena, si vedono al posto dei due triglifi, corrispondenti a ciascuno stipite, due mensole scanalate, mentre nella parte centrale segue l'ordine dorico comune con timpano.

Fra i tipi di case portate ad esempio di quest'ordine si notano: una con portico architravato nel piano terreno a colonne abbinate (Palazzo Massimo); un'altra, destinata specialmente a Venezia, che su un portico ad arcate alternate con semicolonne, ne ha uno più piccolo costituente una serie di aperture serliane. La loggetta di questo tipo costituisce spesso il motivo centrale che si ripete ad ogni piano quasi inalterato, nonostante la progressiva diminuzione degli ordini.

Per l'ordine ionico segna la colonna di 8 diametri, discordando da Vitruvio che la compone di otto diametri e mezzo. Corregge anche la base, in modo da evitare la eccessiva grossezza del toro superiore, e riporta per intero una trabeazione antica esistente a Santa Sabina. Fa quindi notare la differenza del pilastro o colonna d'angolo con le altre colonne, e, avendo riscontrata mancanza di corrispondenza fra l'ordine ionico e la porta relativa secondo Vitruvio, il Serlio fornisce una propria regola.

Fra gli esempi di composizioni, è una casa col portico architravato al pian terreno interrotto al centro da un arco, per lo scopo di dare alla zona basamentale dell'intera facciata un'altezza maggiore di quella consentita dalle dimensioni delle colonne. Si trova anche l'esempio di un camino ottenuto allargando gli elementi del capitello ionico fino a portare, ai lati dell'apertura, le due volute.

Per l'ordine corinzio, in mancanza di canoni vitruviani, le misure son tratte dai monumenti antichi di quest'ordine, migliori di effetto. La colonna è fissata di nove diametri; e il vivo del piedistallo di misura à alto una volta e due terzi il lato del plinto. La base è presa dal Pantheon. Per la trabeazione, il Serlio adotta due sistemi: o arricchire d'intagli quella ionica, o porre le mensole sotto il gocciolatoio, con l'avvertenza di togliere in questo caso i dentelli esistenti nello ionico, poichè, secondo Vitruvio, mensole e dentelli sono una ripetizione di elementi costruttivi analoghi, regola non sempre osservata dagli antichi. Il Serlio porta esempi di molte membrature corinzie antiche e in particolar modo della porta corinzia, non menzionata da Vitruvio; descrive quattro esempi esistenti a Tivoli, al Pantheon, a Palestrina e a Spoleto. Nei saggi di composizione, le colonne figurano quasi sempre appoggiate alle pareti; e, di frequente, esse sono avvicinate a due a due, e fiancheggiano una o più nicchie sovrapposte. Solo in un caso, a sostegno del portico o dei sovrastanti loggiati, appaiono colonne e pilastri corintii isolati.

Per l'ordine composito, pur non essendone in Vitruvio menzione, le proporzioni sono tratte esclusivamente dagli antichi monumenti, specie dall'Arco di Tito e dal Colosseo, dal quale è ricavata la trabeazione a mensole. La colonna si determina di dieci diametri; e il vivo del piedistallo di altezza doppia del lato del plinto. La descrizione dell'ordine corinzio è seguita da quella di varie altre mescolanze praticate dagli antichi in molti monumenti.

Alla particolareggiata esposizione dei cinque ordini fanno seguito alcune considerazioni generali sulle loro modifiche e applicazioni. Viene consigliato di aumentare per un diametro la lunghezza delle colonne quando sono avvicinate a una parete, e per due diametri quando ne sporgono solo in parte. Quanto a riprofilare la trabeazione sopra la colonna, il Serlio trova che sia ben fatto quando essa sia accompagnata da altre due ai lati, in modo che queste appaiano i veri sostegni della restante trabeazione. Quanto alle difficoltà derivanti dalla sovrapposizione degli ordini, circa la corrispondenza dei loro aggetti, il Serlio enumera i varî sistemi adottati dagli antichi, servendosi largamente del taccuino di Baldassare, suo maestro, che osservò, misurò, ritrasse antichità di Roma, d'Ostia, d'Assisi, di Spello, Spoleto, Siena, Terracina, Gaeta, Viterbo, Todi ecc. Veduto

così il grammatico, studiamolo nell'opera, che, purtroppo, è venuta meno in gran parte. Il Serlio aveva disegnata « la soffitta » della Sala della Libreria in palazzo ducale: essa non esiste più. Probabilmente questa sala, corrispondente all'attuale Sala dello Scrutinio, fu distrutta nell'incendio del 1577, che abbattè tanta parte dell'ultimo piano del palazzo.

Nel libro quarto il Serlio parla « de i cieli piani di legname, et degli ornamenti suoi », e quindi dell'ordine da lui tenuto nel « cielo et copiosa libraria nel palazzo di questa inclita Città di Venezia, al tempo del Serenissimo Principe Messer Andrea Gritti, che questo Cielo per esser assai più basso di quello che ricercheria la larghezza et lunghezza di quella sala, feci io fare di opera assai più minuta che se'l Cielo fusse stato della sua debita altezza per le ragioni sopradette: et sempre che i Cieli saranno più bassi, le opere se gli convengono più minute » (fig. 407).

Le attribuzioni del Bolognini al Serlio, quali la porta d'ingresso di San Giorgio Maggiore, e la fabbrica della chiesa di San Sebastiano, sono mancanti di ogni prova solida e concreta. Se per quella porta l'attribuzione era giusta, essa fu poi abbattuta durante la rifabbrica palladiana; e circa la chiesa di San Sebastiano, nei documenti vien fatto di trovare piuttosto, e ripetutamente, il nome di Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino.

Esistono invece a Venezia i tre palazzi dei quali Francesco Zen (figure 408-411) nel 1538, morendo, raccomandò di proseguire la costruzione al Serlio. Essi non ne esaltano l'architetto che, per conformare l'aspetto delle sue costruzioni con il gotico dominante a Venezia, alternò le lunghe finestre del rinascimento con altre ad arco mitrato, male a quelle accompagnate insieme, disaccordo che si accentua tra gli archi a mitra frapposti a finestre con arco a pieno centro. L'esilità delle cornici, de' pilastrini, delle mensole del cornicione, toglie il carattere cinquecentesco alla costruzione così sottile, come intagliata nel legno. Presto però il Serlio dovette metter fine alla costruzione veneziana sulle fondamenta Zen, perchè partì nel 1539 per la Francia. Partendo, non vide forse neppure compiuto l'altare della Madonna di Galliera da lui disegnato, da Giacomo Fantoni, detto Colonna, condotto in marmo. E a Bologna si cita di lui soltanto la finestra a pian terreno nel palazzo pubblico, complicata composizione con

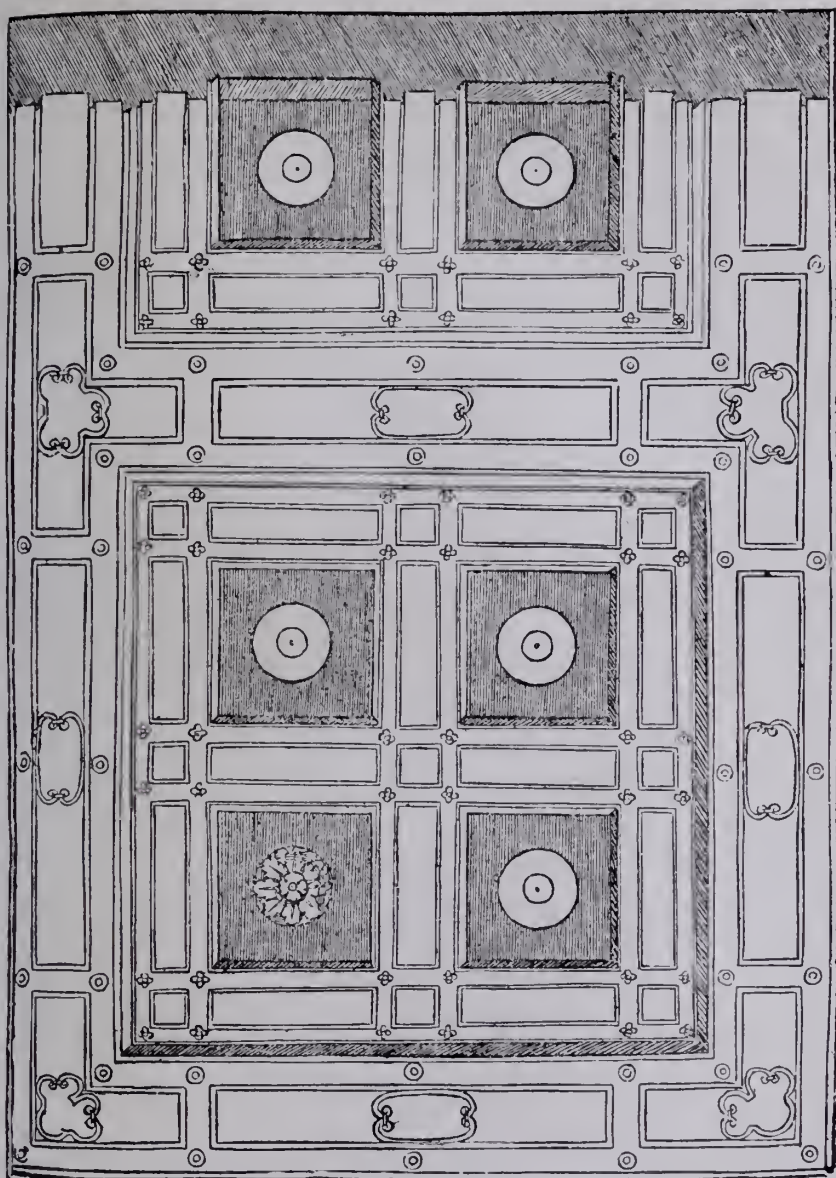



Fig. 407 — Serlio: Soffitto per la Libreria di Venezia.
(Dal Serlio stesso, libro quarto).

mensole a teste leonine reggenti il davanzale, con le colonne d'ordine toscano poggiate su di esso, la trabeazione adorna di metope, sovraccarica di timpano triangolare sul cui apice passa la base della balau-

Fig. 408 — Venezia, tre palazzi di Francesco Zen. Serlio: Costruzione generale.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 409 — Venezia, palazzi Zen. Serlio: Palazzo Zen a destra (particolare).

strata, base a greca, retta da piedritti. La trabeazione, la cornice del timpano, i piedritti, la base a greca, i piedistalli a limite della balaustra, la cornice che la ricopre, riecheggiano ai lati, complicando sempre

Fig. 410 — Venezia, palazzi Zen. Serlio: Palazzo Zen (altro particolare).

più questo campione di finestra-tabernacolo, ricca, grande, piena, saggio di dottrina architettonica. Ma, come bene osserva lo Zucchini[1],

[1] *Bologna*, in *Arti Grafiche*, Bergamo, s. a., p. 120.

Fig. 411 — Venezia, palazzi Zen. Serlio: Palazzo Zen (altro particolare).

la finestra fu eseguita sotto il governo del Cardinale Innocenzo Del Monte e del suo vicelegato Sauli, negli anni 1552-1555, quando il Serlio era già morto. L'ornamentazione della finestra si

ispira a motivi araldici tolti agli stemmi dei Sauli (le aquile) e dei Del Monte (il monte con le cime e le palme, misti ai leoni del Comune).

In Francia continuò a pubblicare i suoi libri « per non tenere ascoso quel piccolo talento concessomi dalla bontà di Dio, quantunque io sia il minore di tutti gli architetti, i quali con la loro grandissima scienza, fanno questo secolo adorno, e molto io paventi di pormi tra questi chiari ingegni quasi oscura ombra, fra tante lucidissime stelle. Sperando di giovare a quelli che poco o nulla sanno, in determinazione venni di pubblicare li miei scritti, benchè non abbia io mai fatta o scritta cosa che mi contentasse ». Nominato sin dal 1539, « architecte général des bâtiments royaux de France », lavorò a Fontainebleau, ove il Cardinale Ippolito II d'Este gli commise il proprio palazzo, la « Grand Ferrare », di cui si ha descrizione nel VI libro, ritrovato qualche anno fa nella biblioteca di Monaco di Baviera (fig. 412). Della « Grand Ferrare » non resta se non una porta ben nota, incastrata in un muro, quasi in faccia alla corte del Cheval Blanc. Due alte colonne doriche reggono la trabeazione su cui s'imposta un timpano, ma le colonne son fasciate dal rustico sottostante, che s'apre in alto a ventaglio rompendo l'architrave e il fregio in gradi (fig. 413).

Nel libro sesto, a pag. 2 v., il Serlio stesso discorre della porta della « casa del Reverendissimo et Illustrissimo Cardinal di Ferrara Don Ippolito da Este, la quale è di opera toscana vestita di rustico, le colonne della quale vorrebbero essere di sette diametri, cioè grossezze, prendendo tal misura da basso, secondo i precetti di Vitruvio, ma essere esse colonne incassate nel muro, et anco cinte dalle fascie rustiche, et non essendo sopra esse gran peso, elle si faranno di nove grossezze alte con la base et il capitello... » (fig. 414). Il Serlio pubblica la porta prima tra le trenta porte rustiche miste di diversi ordini e venti di opera più delicata. Esempio tra queste la porta di opera toscana ornata di rustico (fig. 415), l'altra (XVIII) con mensoloni dorici e sassi rustici a frontispizio con acroteri (fig. 416); una terza, la XXIX, « che tien del Dorico, del Corinthio e del Rustico » (fig. 417); la I delle venti porte delicate, cioè regolari, a tutta Corinthia (fig. 418).

Il Serlio così descrive il palazzo del Cardinale Ippolito II:

« Era così disposto: una porta rustica larga 8 piedi e alta 14

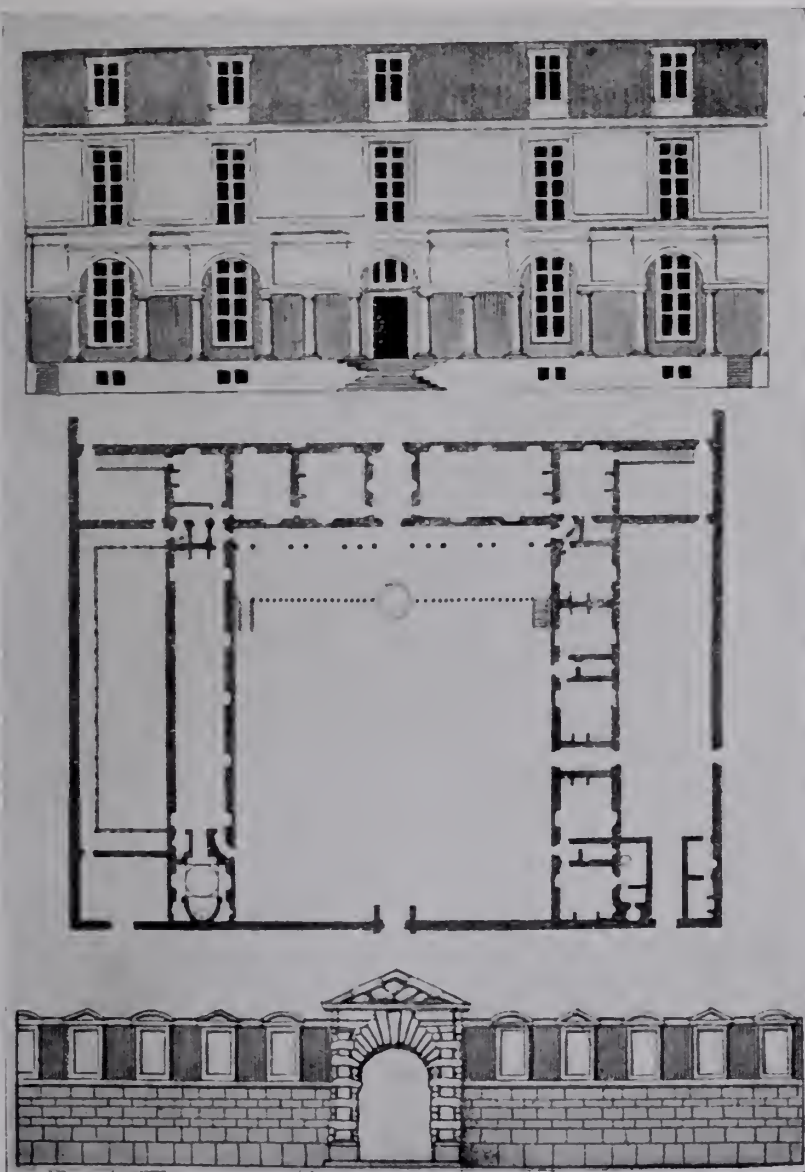



Fig. 412 — Fontainebleau, « Hôtel » del Card. Ippolito II d'Este.
Serlio: Disegno dell' « Hôtel ».
(Dal libro VI, ms. di Monaco di Baviera).

per la quale si entra nella grande corte A, che è un quadrato perfetto di 123 piedi di lato. Dal lato destro, nel mezzo, vi è un vestibolo B per il quale si va alla bassa corte C e più lungi si trova la scu-

Fig. 413 — Fontainebleau, « Hôtel » del Card. Ippolito II d'Este. Serlio: Porta dell' « Hôtel » nello stato attuale. (Da fot. André Durand).

deria D. Questa corte ha una porta per le carrette, i muli e i cavalli, e, da un lato, la piccola casa del portinaio, dall'altro il luogo che serve alla cucina. Dalla grande corte A si monta cinque piedi a una terrazza munita di parapetti e di balaustre della lunghezza di 20 piedi segnata E. Sullo stesso piano della terrazza si ha una piccola loggia

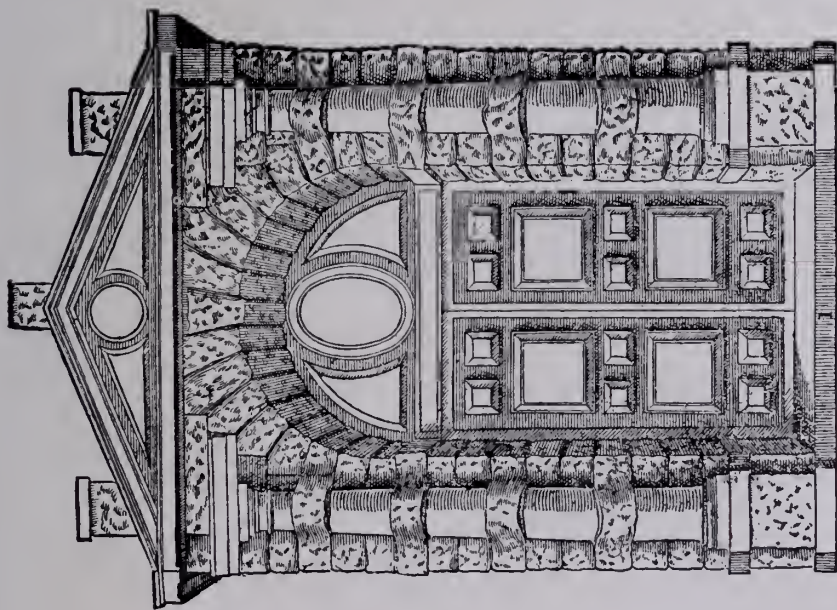



Fig. 414 — Fontainebleau, « Hôtel » del Card. Ippolito II d'Este.
Serlio: Incisione della porta dell' « Hôtel ».
(Dal libro VI, ms. di Monaco di Baviera).

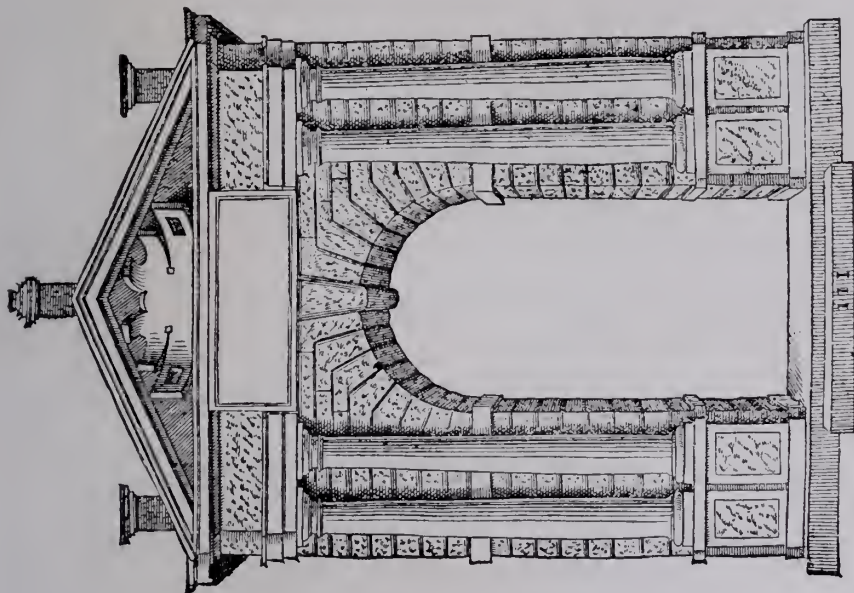



Fig. 415 — Serlio: Disegno di porta toscana ornata di rustico.
(Dal Serlio, libro VI).

Fig. 416 — Serlio: Disegno di porta al n. XVIII fra le trenta porte rustiche.
(Dal Serlio, libro VI).

Fig. 417 — Serlio: Disegno di porta « che tien del Dorico, del Corinzio, del Rustico ».
(Dal Serlio, libro VI).

F a colonna larga 7 piedi, e, sopra questa, un balcone per dar libertà all'alloggio del primo piano. Alla sua estremità, passando per una scala a lumaca si trova la camera G. Dall'altro lato è un piccolo vestibolo per il quale si passa alla galleria H, in fine della quale è

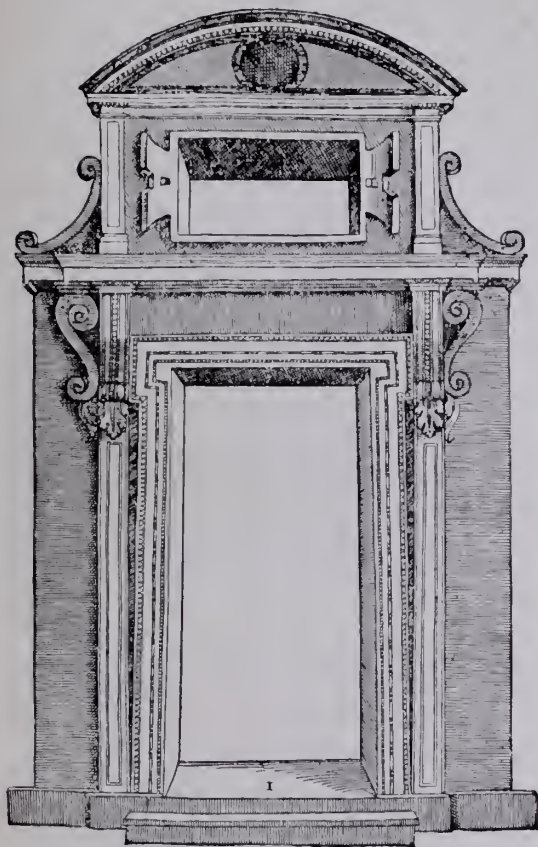



Fig. 418 — Serlio: Disegno della prima delle « venti porte delicate ». (Dal Serlio, libro VI).

una cappella. Dalla loggia F si passa al vestibolo T, a lato del quale è l'anticamera K che ha 25 piedi da ogni lato, poi si trova la camera L, a servizio della quale è la retrocamera M. Al di sotto della quale è la camera per svestirsi, la stufa secca e il bagno, e di là si va al giuoco a N. Dall'altro lato del vestibolo è la sala O, lunga cinquanta piedi e larga la metà, alla fine de la quale si va al giardino. Fuori del vestibolo è la scala Q per la quale si discende al giardino

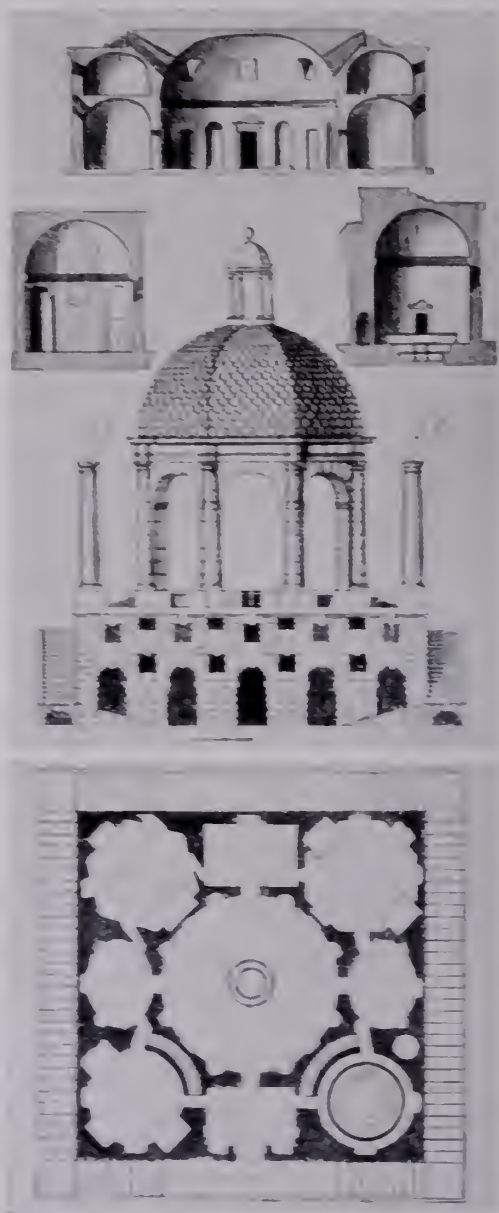



Fig. [illegible] — Fontainebleau. Padiglione di bagni per i giardini.
Serlio: Disegno
(Dal ms. di Monaco di Baviera)

R, S, T, V serviranno per gli uffici ». Ma di tutta questa descrizione non resta, come abbiamo detto, se non la porta, certo incompleta, chè il timpano non era così vuoto, come si vede al presente, e l'opera rustica riempiva lo spazio triangolare.

Quale architetto degli edifici reali di Francia a Fontainebleau, sembra ch'egli facesse il Padiglione di bagni per i giardini di quegli

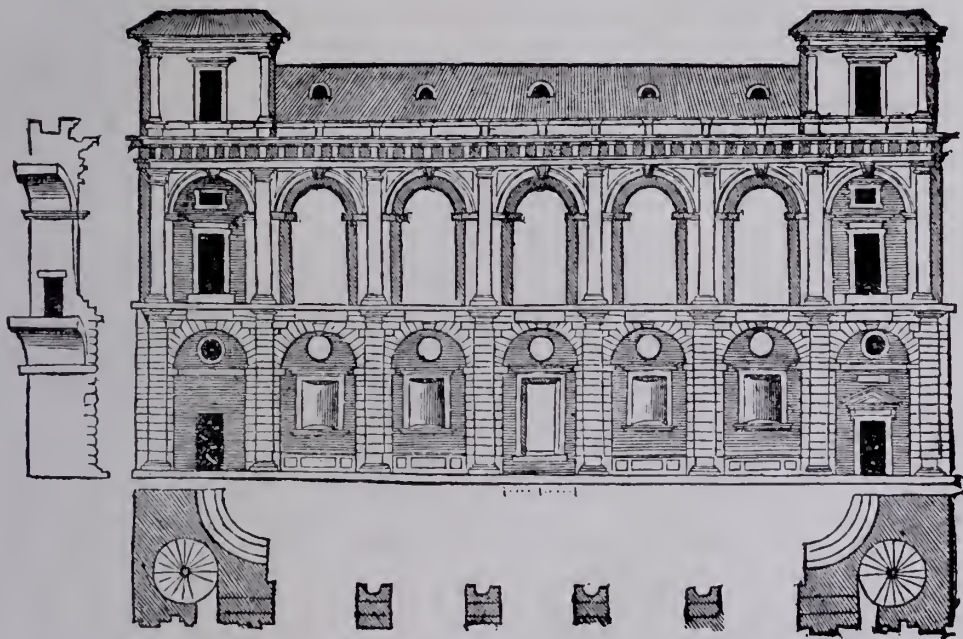



Fig. 420 — Serlio: Loggia disegnata per il palazzo di Fontainebleau, non eseguita. (Dal Serlio, libro VII).

edifici (fig. 419), padiglione rappresentato nel VI libro scoperto manoscritto da K. Kassiner, come già abbiamo detto. Ma non sembra che il Serlio, nonostante lo stipendio e i titoli datigli da Francesco I, avesse voce in capitolo, nei lavori per il palazzo di Fontainebleau. L'architetto stesso racconta come avesse disegnata una loggia per il secondo cortile del palazzo (fig. 420), senza che fosse dimandato un minimo consiglio » a lui che « era in quel luogo et vi abitava di continuo, stipendiato dal magnanimo Re Francesco ». E così disegnò la loggia « nel modo ch'io l'avrei ordinata, se mi fosse stata commessa cotale impresa », e lasciò ai posteri la sentenza sulla bontà del suo lavoro al paragone di quello altrui.

Lasciata la dimora di Fontainebleau per quella di Lione, presto dette mano alla costruzione del Castello d'Ancy-le-Franc; ma il suo disegno dovette subire adattamenti al clima francese e varianti apportate da Antonio di Clermont: le logge aperte del Serlio vennero soppresse, e così le strane finestre che sotto il tetto illuminavano un piano aperto a giorno. Nelle piante qui riprodotte si vedono: nella prima, la pianta del primo piano, secondo il Serlio; nella seconda, la pianta del pianterreno, secondo lo stesso; nella terza, la pianta del pianterreno, secondo Du Cerceau. Riproduciamo anche la facciata anteriore del Castello, secondo il ms. di Monaco di Baviera, che riproduce il progetto del Serlio, e quella che ci rende la visione del Du Cerceau, nella quale è soppresso al primo piano il rustico caro al Serlio, tanto nelle finestre, quanto nella porta e negli spigoli degli avancorpi laterali. Anche questi furon ridotti: non più doppie finestre ad ogni piano, non più colonne abbinate ai lati del primo. La monumentalità vien meno, tutta la ricchezza è sminuita, come si vede nello stato attuale del castello (figg. 421-429).

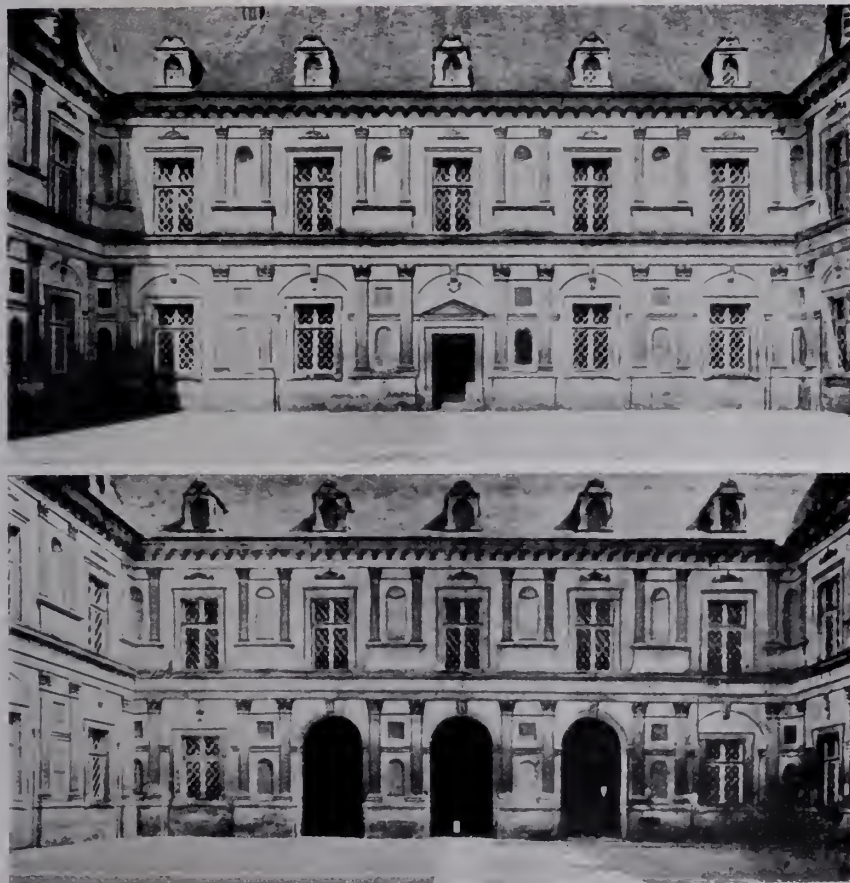
Ad ogni modo il Serlio, anche piegato ai voleri d'Antonio di Clermont, « nous apparait vraiment », scrivono du Colombier e de Espezel, « comme l'un des hommes qui ont orienté l'architecture français de la seconde partie du XVIème siècle ». E il celebre Jean Goujon lo lodò per « essere stato il principio a mettere le dottrine (quelle di Vitruvio) in luce nel regno ».

A Lione, il Serlio ordinò anche una fabbrica in un luogo detto Rosmarino. « Ritrovandomi », egli scrive, « qui in Lione, dove al presente dimoro per istanza da che in esso incominciarono le guerre, fui chiamato da un gentiluomo provenzale per consigliarlo, anzi per ordinarli una sua fabrica, già cominciata, ma nel vero male ordinata: essendo massimamente bellissimo sito et in una aria sanissima... Questo è un monte tutto pieno di mirto, di ginepri, di bosso, et di rosmarini in copia grande; et per questo è chiamato quel luogo Rosmarino. Ma prima che si saglia a questo luogo, s'entra in una valletta circondata da colli fruttiferi, pieni d'olivi, cedri, limoni, aranzi, e altri buonissimi frutti, non senza gran copia di fontane vive, dalle quali nascono diversi rivi, che vanno rigando diverse praterie, et finalmente si riducono in uno stagno copioso di pesci di tutte le sorti ». Il Serlio si studiò di ben distribuire la fabbrica in

Figg. 421-422-423 — Ligne (presso) Castello d'Ancy-le-Franc
Sopra: Facciata esterna dalla parte dell'entrata (dal ms. del Serlio). In mezzo: Facciata esterna dalla parte dell'entrata (dal Du Cerceau). Sotto: stato attuale

Fig. [illegible] — Lhomé (presso): Castello d'Ancy le Franc (Fot. dell'Arch. fot. naz. di Francia)

quel luogo di delizie, come si vede nella pianta da lui stesso pubblicata (fig. 430).

A Lione, il Serlio si studiò di disegnare una loggia per i negozî mercantili. « Nella città di Lione dove si fanno gran negotis, et mas-

Figg. 425-426 — Lion (presso): Castello d'Ancy-le-Franc. Sopra: cortile interno, facciata nord ed est. Sotto: facciata nord e sud

simamente fra mercanti Italiani », così egli scrisse, « la maggior parte di essi sono della natione Toscana, et per lo più Fiorentini. Ma se bene i negotij son grandi, essi non hanno stabile per ridursi a negotiare. Per la qual cosa mi fu dato la misura di un bel sito isolato, nel più bello, et più commodo luogo della Città: accioche io ne disponessi una loggia accompagnata da botteghe et habitationi » (fig. 431).

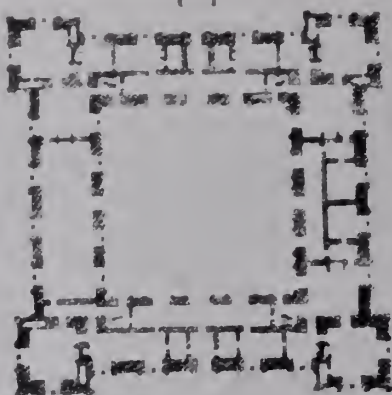



Fig. 427 — Lione (presso): Castello d'Ancy-le-Franc. Serlio: Disegno della pianta del primo piano. (Dal manoscritto di Monaco di Baviera).

Fig. 428 — Lione (presso): Castello d'Ancy. le-Franc. Serlio: Disegno del pian terreno. (Dal manoscritto di Monaco di Baviera)

Fig. 429 — Lione (presso): Castello d'Ancy-le-Franc. Du Cerceau (dal): Pianta del pianterreno.

Il Serlio finiva la sua vita a Lione, lasciando libri e buone intenzioni d'architetture. Dotto, specialmente per lo studio diligente di Vitruvio, non mancò di conoscere Columella e Leon Battista Alberti, che talvolta citò; « ma i principî, le teoriche non bastavano alla conoscenza della buona *architettura*, che da pochi lustri s'incominciò a ritro-

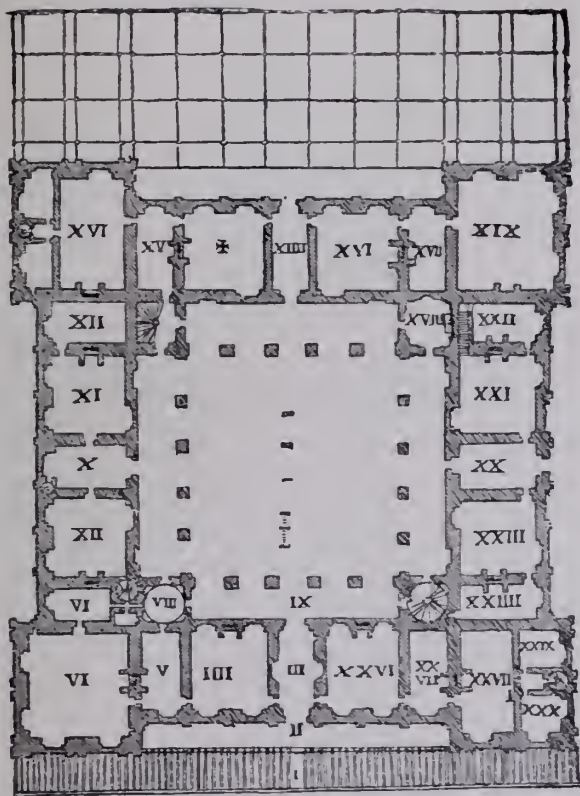



Fig. 430 — Serlio: Disegno di fabbrica per un luogo detto « Rosmarino ». (Dal Serlio, libro VII).

vare ». Ed ecco Bramante, « la luce della buona architettura di questo secolo », e « huomo di tanto ingegnio nell'architettura, che con lo aiuto et autorità che gli dette Giulio II Pontefice, si può dire ch'ei suscitasse la buona Architettura, che da gli antichi sino a quel tempo era stata sepolta ». Tra gli architetti del suo secolo, nel quale « la buona architettura ha incominciato a fiorire », annovera « il divino Raffaello da Urbino universalissimo pittore », e « il consumatissimo

Baldesar Peruzzi Sanese », e lo « intendente Girolamo Genga », e « Giulio Romano vero allievo del divin Raffaello ».

Semplice, timido, amoroso negli studi dell'architettura, « de' quali son tanto acceso e tanto mi dilettano, che in tal fatiche mi godo », Sebastiano Serlio si dedica a insegnare, seguendo l'esempio del Peruzzi, « a quelli che non sanno », affinchè « ciascuno possa haver qualche cognition di quest'arte, che non è men dilettevole all'animo, pensando a quel che si ha a fare, che ella si sia a gli occhi, quando

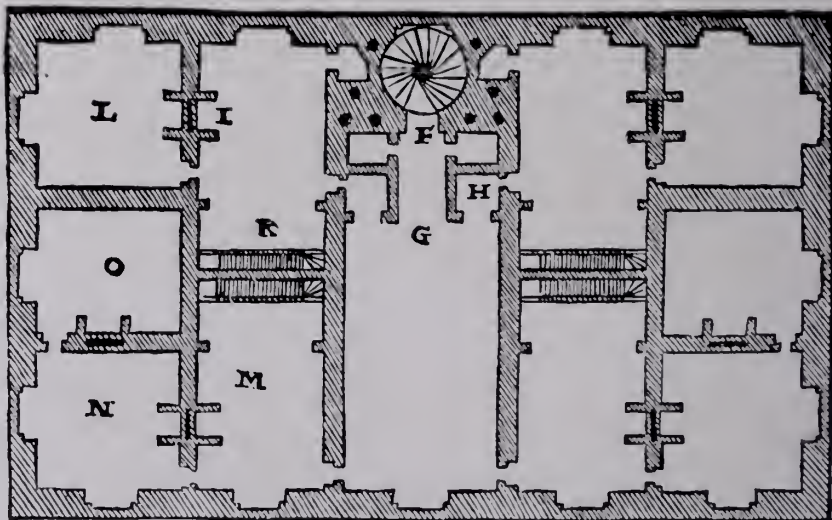



Fig. 431 — Serlio: Disegno d'una loggia per « mercanti da negotiare » a Lione. (Dal Serlio, libro VII).

ella e fatta ». Il grammatico fa tesoro di tutto quanto vede, e se esce dalle regole dei buoni antichi e dei buoni moderni lo chiama licenzioso, se il rustico circonda troppo una porta lo dice bestiale, « essendovi alcuni sassi fatti da natura, che han forma di bestia ». Il Serlio ci rappresenta l'arte nostra, che, giunta a grande fioritura, trova regole, norme, che la Rinascita rende universali. L'architetto bolognese vide Roma negli aurei giorni dell'architettura, lavorò a Venezia, ove Jacopo Sansovino foggiava un nuovo stile, e dimorò in Francia, studiando i differenti costumi dell'edificare, riuscendo a raccogliere gran copia di osservazioni e di elementi per il suo prontuario architettonico. Tutta la vita del buono e dell'umile pedagogo fu quella di raccoglitore e di seminatore.

8.

ANTONIO DA SANGALLO IL VECCHIO

NOTIZIE SU ANTONIO DA SANGALLO IL VECCHIO

1463 — Nasce in Firenze Antonio, figlio di Francesco di Bartolo di Stefano Giamberti. La notizia si ricava da una portata all'estimo del 1487, in cui i due fratelli Giuliano e Antonio si dicono rispettivamente di 34 e di 24 anni.

1488 — È mandato a Sarzana a presentare il nuovo modello di quella fortezza, eseguito insieme con Giuliano.

1490, 23 settembre — Giuliano e Antonio comprano un pezzo di terra dal Monastero di San Salvatore di Settimo, per 80 fiorini d'oro.

1490 — Prima notizia a Roma di « Antonius florentinus murator », in un registro di conti negli archivi vaticani. Locatario del capitolo di San Pietro, pagava 3 ducati e 60 bolognini « pro pensione domus ».

1491, 10 marzo — Giuliano e Antonio comprano dal Monastero di San Salvatore altre due staia e mezzo di terreno.

1492 — Un'iscrizione nel cortile del quartiere della Guardia svizzera in Castel Sant'Angelo ricorda che in quest'anno Alessandro VI iniziò i lavori di fortificazione.

1493 — Alessandro VI incarica Antonio da Sangallo di dirigere i lavori in Castel Sant'Angelo: « fondare et rifondare con le diffesi a uso di castello la mole di Adriano oggi detto Castello Santo Angelo ».

1494, ottobre — Antonio viene mandato a Civita Castellana per eseguire importanti restauri nel palazzo e per mettere in stato di difesa la fortezza.

1494, 7 novembre — « Flor. 100 Mg.ri; Antonio Florentino muratori pro mactonaturi corritori de palatio Apostolico ad Castrum Sancti Angeli ».

1495 — Gli è affidato da Alessandro VI l'incarico di costruire, per la colonia degli Spagnoli in Roma, un ospizio e una chiesa, sotto il titolo di Madonna di Monserrato.

1496, 17 febbraio — Fa il modello del soffitto della nuova sala del Gran Consiglio in palazzo Vecchio, e gliene è allogato il lavoro, insieme con altri artisti.

1496, maggio — Con il Cronaca, è capomaestro della nuova sala del Gran Consiglio.

1496 — Lavora i giardini della chiesa di Santa Maria del Fiore.

1497, 8 maggio — I priori della repubblica fiorentina «... visa per experientiam, integritate, fidelitate, suffisentia et optima servitute Antonio Francisci de Sanghallo », eletto capomaestro ai lavori della nuova sala di Palazzo Vecchio e delle fortificazioni di Firenzuola e di Poggio Imperiale, lo eleggono nuovamente in quella carica.

1497, 19 maggio — Fa i modelli per il cavalletto e il palco della sala nuova.

1497, 14 novembre — È mandato dalla Balìa a rivedere la fortezza di Brolio.

1497 — I monaci della Badia di Firenze vendono ai due fratelli da Sangallo altro terreno, per 25 ducati.

1498, 13 gennaio — Gli operai del Palazzo della Signoria incaricano Antonio di finire il palco della Sala nuova, di farvi due porte segrete e di restaurare l'altare.

1498, 28 maggio — Ad Antonio e a Baccio d'Agnolo viene allogato l'ornamento e il lavoro di legname per la cappella di Palazzo Vecchio e l'altare della Sala nuova.

1498 — Denunzia agli uffici del Catasto di Giuliano e Antonio, fratelli, figli di Francesco di Bartolo, legnaioli del popolo di San Pier Maggiore. Dichiarano di avere ivi una casa, cominciata a murare, e che in parte abitano, comprata dai frati di Cestello; e di aver anche a pigione una mezza bottega dove esercitano l'arte del legnaiolo, nel popolo di San Michele Visdomini.

1499, ottobre — Antonio va a Nepi per lavori in quel castello.

1504 — È a Firenze, tra i maestri chiamati a giudicare del luogo più conveniente per la collocazione del David di Michelangiolo.

1504, 28 marzo — La Balìa di Firenze lo manda a provvedere alla fortezza disegnata per Castrocaro.

1504, 30 aprile — Gli è commesso, insieme con il Cronaca, Baccio di Agnolo e Bernardo della Cecca, di trasportare in piazza il Davide di Michelangiolo.

1504, 3 giugno — È ingegnere nel campo fiorentino contro i Pisani.

1504, 7 giugno — Antonio Giacomini, commissario contro la città di Pisa, scrive alla Balìa di Firenze, informandola che Antonio da Sangallo è stato a vedere Ripafratta e vi si è trattenuto più giorni per studiare cosa si possa fare sul luogo.

1504, 11 giugno — Antonio è incaricato di costruire il bastione di Stagno, sulla strada di Livorno.

1504, 4 luglio — Va a fortificare Marradi.

1505, 13 giugno — È mandato a rivedere la fortezza d'Arezzo.

1505 o 1506 — Fa progetti per la chiesa dell'Annunciata o delle Lacrime ad Arezzo (modificazioni a un piano precedente, che il Clausse dice di Bartolomeo della Gatta).

1505, 27 luglio — Va a munire i luoghi della Valdambra.

1505, 16 agosto — È nella maremma pisana «per condurre el ponte e laltre cose, che si hanno ad fare di simile natura per la expugnatione di pisa».

1506, 30 marzo — Antonio Filicaia scrive da Livorno alla Balìa di Firenze, avvertendo che Antonio da Sangallo è partito di lì alla volta di Firenze per mostrare il disegno preparatorio della fortificazione.

1507, 8 novembre — Giuliano e Antonio da Sangallo, il Cronaca e Baccio d'Agnolo, ricevono l'allogazione dell'opera di uno spicchio della cupola di Santa Maria del Fiore.

1507, 9 dicembre — I quattro artisti sono nominati capomaestri della chiesa e della cupola di Santa Maria del Fiore.

1508, 11 maggio — La Signoria scrive ad Antonio, che si trova nel campo sotto Pisa, perchè elevi due bastioni, uno sotto Ripafratta e l'altro sotto la Badia di San Savino.

1508, 17 maggio — Dal campo di Val di Serchio Antonio risponde alla Signoria, dicendo di esser stato a considerare i luoghi indicati e di ritenere non conveniente di fortificarli.

1508, 18 maggio — Va a fortificare Fucecchio.

1508, 16 giugno — È invitato a provvedere alle fortificazioni di Borgo San Sepolcro, di Marradi e della Verrucola.

1508, dicembre — Antonio e Giuliano sono tolti dalla direzione della cupola di Santa Maria del Fiore.

1509, 21 febbraio — La Balìa scrive a Niccolò Capponi, avvertendolo che Antonio è partito per costruire il ponte.

1509, 8 luglio — Antonio si reca a Pisa con i modelli della nuova cittadella.

1511, 29 febbraio — « Antonius olim Francisci Bartholi Stefani de sco. Gallo, architector de florentia » fa testamento, lasciando a Cassandra del q. Verano della Foresta, sua moglie, sei fiorini all'anno, e il resto delle sue cose ai suoi figli, legittimi o naturali, se ne avrà, o, se non ne avrà, a Francesco, figlio di suo fratello Giuliano.

1511, 13 giugno — La Balìa di Firenze manda Antonio, che si trovava ad Arezzo, a Poggio Imperiale, perchè provveda subito ai lavori per quella fortezza.

1513, 30 gennaio — È mandato di nuovo a Poggio Imperiale.

1515, 30 novembre — Leone X va a Firenze. Antonio da Sangallo, per le feste in onore del Pontefice, eleva un tempio ottagono sulla piazza dei Signori.

1515 — Giulio de' Medici decide di costruire a Livorno una nuova cittadella, per un corpo di truppa di 5000 uomini. Antonio accetta di eseguire i piani e dirigere i lavori. Presenta il progetto, che viene approvato, e si cominciano a demolire quattro gruppi di case per far posto alla fortezza.

1516, 20 ottobre — Giuliano da Sangallo muore.

1517 — Fa il modello del portico in piazza dell'Annunziata, di fronte all'ospedale degli Innocenti.

1518, 3 ottobre — Primi pagamenti a maestro Antonio architetto per i lavori della Madonna di San Biagio a Montepulciano.

1521, 16 aprile — Antonio presenta il piano e il modello per la chiesa di Sant'Agostino a Colle Val d'Elsa.

1524 — Da Roma scrive a Giuliano de' Medici, duca di Nemours, dandogli spiegazione del disegno del ponte fatto da Cesare sul Reno e ricordato da Vitruvio.

1525, 23 giugno — Scrive alla Balìa di Firenze, dando relazione dei lavori da eseguirsi in Montepulciano.

1526 — Disegna i bastioni da farsi per la nuova fortificazione di Firenze.

1526 — Clemente VII lo manda quale commissario a Castrocaro.

1529 — Il Pontefice procede all'inaugurazione della chiesa della Madonna di San Biagio a Montepulciano.

1534, 1° maggio — Baccio d'Agnolo e Antonio da Sangallo curano il trasporto dell'Ercole e Caco del Bandinelli.

1534, 27 dicembre — Antonio da Sangallo muore, ed è sepolto in Santa Maria Novella. [1]

* * *

Nel 1494 Antonio da Sangallo il Vecchio inizia, per ordine di Alessandro VI, con l'aiuto di Perino, Jacopo e Damasino da Caravaggio, e di Cola da Caprarola, i lavori di restauro al palazzo e di difesa nella fortezza di Civita Castellana, opera che segna un trionfo dell'architettura militare, secondo il rapporto del Brantôme a Carlo VIII, ov'egli afferma di non aver mai visto una posizione «tanto e così bene fortificata» [1]. Bassa e tarchiata, con i poderosi sproni del lato ridotto a palazzo (fig. 432), l'imponente costruzione porta l'impronta dell'aspro vigore d'Antonio il Vecchio nel cortile (fig. 433) a loggiati sovrapposti, dorico e ionico, con ampie aperture, più ampie nell'ordine superiore che nell'inferiore, dove si restringono per lasciar pienezza di blocco ai fasci di pilastri, elefantini sostegni. È il vero tipo di cortile per fortezza, disadorno, grandioso e rude. [2]

Tale asprezza scompare dalle sagome di eleganza guerriera che Antonio da Sangallo, forse non senza l'intervento del suo grande nipote Antonio il giovane, ha date alla fortezza di Livorno, dove la pietra si trasforma in acciaio.

---

[1] Bibliografia su Antonio da Sangallo il Vecchio come architetto: VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, IV; BALDINUCCI, *Notizie*, II, 1770; RAVIOLI C., *Notizie sui lavori... e sugli scritti dei San Gallo, per servire alla Storia dell'arte militare italiana dei sec. XIV e XV*, Roma, 1863; ID., *Nuove dichiarazioni sopra i Sangallo e Giangiacomo Medici*, in *Il Buonarroti*, XV, 1882; GEYMÜLLER, *Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo ainsi que sur plusieurs de l'Italie*, Paris, 1885. (Dalle «*Mémoires de la société nationale des antiquaires de France*, t. XLV); CLAUSSE G., *Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs*, t. I-III, Paris, 1900-1902; MELANI A., *Di fronda in fronda* (un'opera sui Sangallo), in *Arte e Storia*, XX, 1901; GIOVANNONI G., *Disegni sangalleschi per il palazzo Medici in Roma*, in *Architettura*, IV, 1924-25; STRAW J. B., *Seven Shetchs from a sketch-book by Antonio da Sangallo the elder*, in *Old Maister Drawings*, VI, 1931-32; GIOVANNONI G., *I Sangallo*, in *Nuova enciclopedia italiana*, 1936.

[2] Nel 1499 attese, per incarico del Papa Alessandro VI, al riadattamento del castello. Più tardi, lavorò alle fortificazioni, per i Farnese, Antonio da Sangallo il giovane.

Fig. 432 — Civita Castellana. Antonio da Sangallo il Vecchio: Fortezza.
(Fot. Alinari).

Fig. 433 — Civita Castellana. Antonio da Sangallo il V.: Cortile del Castello.
(Fot. Alinari).

Fig. 434. — Roma. S. Maria di Monserrato. Antonio da Sangallo il V. e successori: Interno (Fot. dell'Arch. Fot. Nazionale).

Fig. 435 — Roma. S. Maria di Monserrato. Antonio da Sangallo il V., e successori: Interno.
(Fot. dell'Arch. Fot. Naz.).

Per tutta la vita, Antonio il Vecchio diede all'architettura militare il suo maggior tributo, e par che un riflesso della sua opera di costruttor di fortezze sia nella severità quasi rude dei palazzi da lui creati, lontani, al tempo del pieno sviluppo della sua personalità, dal linearismo sottile incisivo della facciata di palazzo Gondi a Firenze, opera di Giuliano.

Fig. 436 — Arezzo. Antonio da Sangallo il Vecchio: L'Annunciata o Madonna delle Lacrime. (Fot. Alinari).

La chiesa di S. Maria di Monserrato (figg. 434-435), iniziata durante il 1495 [1], si apre all'interno in una grande nave con trabeazione sorretta da pilastri corinzii; più tarde son le cappelle; un'abside semicircolare chiude il coro coperto da vôlta a botte, come la gran nave della chiesa: l'effetto che ne risulta è chiaro e imponente, ma l'austera fisionomia delle opere di Antonio il Vecchio è soffocata dallo sfarzoso rivestimento, dal trillo dei colori e dell'oro.

[1] La facciata della chiesa fu rifatta nel sec. XVII per opera di Francesco da Volterra e l'interno ebbe qualche modificazione da Antonio il Giovane. Un suo disegno (n. 720 nella raccolta degli Uffizi) porta la scritta: « Santa Maria di Monserrato da corte Savella »).

Chiara invece è l'impronta d'Antonio in Santa Maria delle Lacrime ad Arezzo, opera giovanile progettata tra il 1506 e il 1507, ancor libera da influssi bramantesco-raffaelleschi, e piuttosto vicina,

Fig. 437 — Arezzo. Antonio da Sangallo: Finestra di S. Maria delle Lacrime (Fot. Alinari).

per la robustezza delle pesanti cornici, alla struttura del Cronaca che a quella degli altri predecessori e contemporanei d'Antonio, di tradizione brunelleschiana, non escluso il fratello Giuliano. La chiesa (fig. 436), a tre navi divise da grandi arcate tra pilastri reggenti una poderosa trabeazione e, sopra questa, finestre curvilinee,

Fig. 438. — Arezzo, Santa Maria delle Lacrime.
Antonio da Sangallo il Vecchio: Trifora della facciata.
(Fot. Pichi).

è preceduta da un vestibolo con trabeazione retta da colonne. Le cornici son grevi e disadorne, rese più grevi dalla nota scura della pietra serena, mentre l'ornamento si sbizzarrisce nei capitelli dei

Fig. 439 — Arezzo, Santa Maria delle Lacrime.
Antonio da Sangallo il Vecchio: Trifora della facciata.
(Fot. Alinari).

pilastri, dove sfoggia i motivi capricciosi in voga all'inizio del Cinquecento toscano. Le proporzioni mancano talora di giustezza, come può vedersi nelle finestre a timpano (fig. 437) del vestibolo e nella trifora della vecchia facciata (figg. 438-439), solo accenno, in quest'edificio, a una interpretazione libera, e non certo riuscita,

Fig. 440 — Grottaferrata (Roma). Giuliano e Antonio da S. il V.: Loggiato interno. (Fot. Alinari).

di motivo bramantesco. Non solo le proporzioni, ma l'ornato inorganico, posticcio, pongono la trifora, e altri particolari della chiesa, tra le manifestazioni più deboli, forse perchè meno direttamente curate, dell'arte di Antonio da Sangallo il Vecchio.

Un'opera che sembra portare l'impronta di questo maestro nella sua grandezza nuda e silenziosa è il bellissimo portico interno della Badia di Grottaferrata (fig. 440), ove forse Antonio lavorò a fianco di Giuliano. Una gran pace spira dalla tranquilla successione d'arcate, scure come i fusti delle colonne corinzie, e in alto, le semplici finestre a centina, che s'avvicendano sopra le arcate, una sì, una no, scandiscono in grave misura il ritmo pacato della costruzione. Siamo davanti a un delizioso capolavoro di semplicità architettonica, che par respiri l'atmosfera monacale del luogo, come scandendo le ore lente eguali nel silenzio del chiostro. Qui è chiaro l'influsso di Bramante, più che in ogni opera di Giuliano, anche per la purezza delle porticine architravate nella parete interna del portico [1].

Di pura fisionomia fiorentina, brunelleschiana, è invece, per il riscontro voluto con la Loggia degli Innocenti (fig. 442), il loggiato (fig. 443) che la fronteggia, sorto sopra un modello apprestato da Antonio nel 1517, quando Leon X decise di comporre a regolarità la piazza dell'Annunziata. Il prototipo del Brunellesco prende cinquecentesca ampiezza, rispecchiandosi nel loggiato del Sangallo: la scalinata s'eleva di un grado, gli angoli si rafforzano per fasci di pilastri corinzii, la trabeazione s'innalza; più vaste si spalancano le arcate, e l'aggetto dei timpani aumenta nelle finestre sovrastanti, mentre nell'interno della loggia le snelle porte brunelleschiane s'abbinano, prendendo quadrata, tarchiata ampiezza. Ma anche nel modulo ampliato, Antonio il Vecchio raggiunse eleganza non indegna del grande esemplare: fine è la rastrematura delle colonne, squisita la sottigliezza dei tondi con le svelte iniziali in luogo dei putti robbiani. A differenza che nella loggia degli Innocenti, dove il bianco marmo delle colonne leva trilli, gorgheggi di luce

[1] Ci domandiamo anche se non debba aggiungersi alle opere di Antonio il Vecchio, che tanto lavorò in Castel Sant'Angelo, la loggia di Giulio II (fig. 441), d'ispirazione bramantesca, prossima al Sangallo per la sua grave nobiltà e bellezza. Veri diademi sono i capitelli delle colonne.

Fig. 441 — Roma, Castel Sant'Angelo. Antonio da Sangallo il V. (?): Loggia di Giulio II.
(Fot. L. U. C. F.).

Fig. 442 — Firenze. Brunellesco: Loggia degli Innocenti.
(Fot. Alinari).

Fig. 443 — Firenze. Antonio da Sangallo il V.: Loggia in piazza dell'Annunziata.
(Fot. Brogi).

Fig. 444 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Tarugi.
(Fot. Lombardi).

Fig. 445 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Facciata di Palazzo Tarugi.
(Fot. Alinari).

Fig. 446 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Particolare della facciata di palazzo Tarugi.
(Fot. Alinari).

sul fondo smorzato dei muri, in questa l'uniformità della tinta evita ogni squillo e ci fa sentire, pur tra leggerezza di sagome, la voce grave e calma del Sangallo.

Fig. 447 — Montepulciano, Piazza. Antonio da Sangallo il V.: Pozzo. (Fot. Alinari).

Campo principale d'attività nell'architettura civile fu, per Antonio il Vecchio, Montepulciano, ove nel 1518 egli già riceveva i primi compensi per l'opera sua più importante: la chiesa della Madonna di San Biagio. Tra le prime costruzioni ivi condotte fu probabilmente palazzo Tarugi (figg. 444-445), che, fra tanti persona-

lissimi tentativi d'espressione, lascia sentir dissonanze, incertezze di misura, quasi la fatica nel coordinare le membra al corpo tarchiato e greve, men greve certo quando era aperto il loggiato superiore in rispondenza a quello del piano terra. Lunghissime colonne ioniche su alti piedistalli traversano tutto il primo ordine, reggendo sui capitelli, con l'aiuto d'ampli timpani di finestre, la balaustrata che

Fig. 448 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Contucci, già del Card. del Monte. (Fot. Alinari).

circonda in alto tutto il palazzo e cinge il loggiato ora chiuso e le finestre dell'ordine superiore. Gli enormi piedistalli delle colonne forman sostegno alle arcate del portico inferiore, basse e gravi, e sporgono in blocchi massicci, come di tozzi pilastri, dal piano delle facciate suddivise, nel primo ordine mediante colonne, in più campi: tre sulla facciata minore, cinque sulla maggiore, che nell'intercolunnio mediano, più ampio, accoglie il portale aureolato da multiple cornici. Capitelli ionici, balaustre, mensole arricciate, archi di romanica ampiezza (fig. 446), non alterano l'aspetto chiuso e severo del palazzo, che lascia sentir un certo squilibrio tra la pienezza dell'ala

Fig. 449 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Particolare del palazzo Contucci. (Fot. Alinari).

destra e il vuoto, a sinistra, dei loggiati, il superiore dei quali, più tardi chiuso, deriva chiaramente dal modello bramantesco del chiostro di Santa Maria della Pace [1].

[1] Affine al pozzo presso la canonica di San Biagio, per le sue curve possenti, è quello bellissimo in piazza del duomo di Montepulciano (fig. 447).

Più che in questa giovanile costruzione, in palazzo Contucci, edificato per il Cardinal del Monte (figg. 448-449), appare la serrata unità delle architetture d'Antonio. Il basamento liscio s'afforza per il fraterno accostarsi delle due finestre al portone cinto di bugne, e per le massicce catene dello spigolo, sporgente a contrafforte, con grezza rusticità di sostegno. Raccolti i vuoti al centro, la mancanza di finestre al pianterreno, verso i fianchi, aumenta la saldezza della base che sostiene il secondo ordine con la serrata teoria delle finestre cinte da larghe cornici e fiancheggiate da colonne ioniche. Come nel raffaellesco palazzo dell'Aquila a Roma e nel disegno del Sanzio per palazzo Pandolfini a Firenze, Antonio da Sangallo inquadrò tra colonne le finestre, ma si allontanano dal delicato metro di Raffaello queste membrute edicole, che pesantemente si piantano sulla cornice ripiegata come su rustico sgabello, e sui capitelli ionici inalberano un frontone retto da greve e alto architrave. Mentre Raffaello, in palazzo Pandolfini come in palazzo dell'Aquila, si compiace d'avvivare l'effetto alternando timpani curvilinei e triangolari, il Sangallo rifugge dall'interrompere con variazioni di linea la sfilata monotona, uguale. Sopra questo piano si innalza un altro ordine più basso, a mezzanino, dove s'aprivan finestrelle quadre fra bande piatte di cornice. Non certo al Sangallo si devono gli ornati calligrafici, che più tardi vi fiorirono attorno, senza coerenza stilistica col resto del palazzo, semplice e rude, non curato nei particolari, come può vedersi dalla disposizione poco felice del bugnato attorno alla porta e di quello sui fianchi. Nulla hanno in comune, quelle arricciolate cornici, col ruvido palazzo provinciale, dove Antonio da Sangallo, definitivamente allontanatosi dalle preziose levigatezze di Giuliano in palazzo Antinori, mira soprattutto ad architettonica saldezza.

La vicenda raffaellesca di finestre con timpano centinato a finestre con timpano angolare si trova invece in palazzo Cervini (figg. 450-452), dove è un forte distacco tra il basamento rustico, con la sua poderosa trabeazione, e il bugnato piatto del primo ordine, a conci d'alterna altezza. Si assottiglia ancora, la superfice, nell'ordine superiore, basso, aperto da finestre come dimezzate e suddiviso in zone lisce, quasi in sovrapposte assicelle, memori delle terse superfici piallate di Giuliano in palazzo Antinori e in palazzo Gondi. L'arte del legnaiolo,

Fig. 450 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Cervini. (Fot. Alinari).

tradizione familiare dei Sangallo, par qui rispunti, mentre la rude energia plastica d'Antonio è impressa nelle spalle tarchiate del portale, sporgente dal piano della facciata con la sua corazza di bugnato

massiccio, e nel turgido toro, che s'addensa tra le bande ferrigne della trabeazione ripiegata sopra l'agguerrito portale, e come trasportata a palazzo Cervini da qualche castello sangallesco, con la sua rupestre saldezza.

L'espressione d'energia funzionale, che noteremo tra le impronte più caratteristiche dell'arte di Antonio da Sangallo il Giovane, si

Fig. 451 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Cervini. (Fot. Lombardi).

trova, più che negli altri edifici di Antonio il Vecchio, in palazzo del Pecora (figg. 453-454), ove il bugnato della porta, anzichè arrotondato e scabro, è piatto e levigato. Anche nel ripiegarsi del massiccio basamento per dar aggetto e forza al portale è maggior coerenza che in palazzo Cervini, dove la robusta trabeazione aggettata regge una finestra a basse cornici. Qui tutto il peso gravita sull'asse della porta, le cui spalle tarchiate sorreggono il balcone e la porta-finestra fiancheggiata da doppie colonne: preludio al grandioso finestrone aperto in palazzo Farnese per Antonio da Sangallo il Giovane. Le

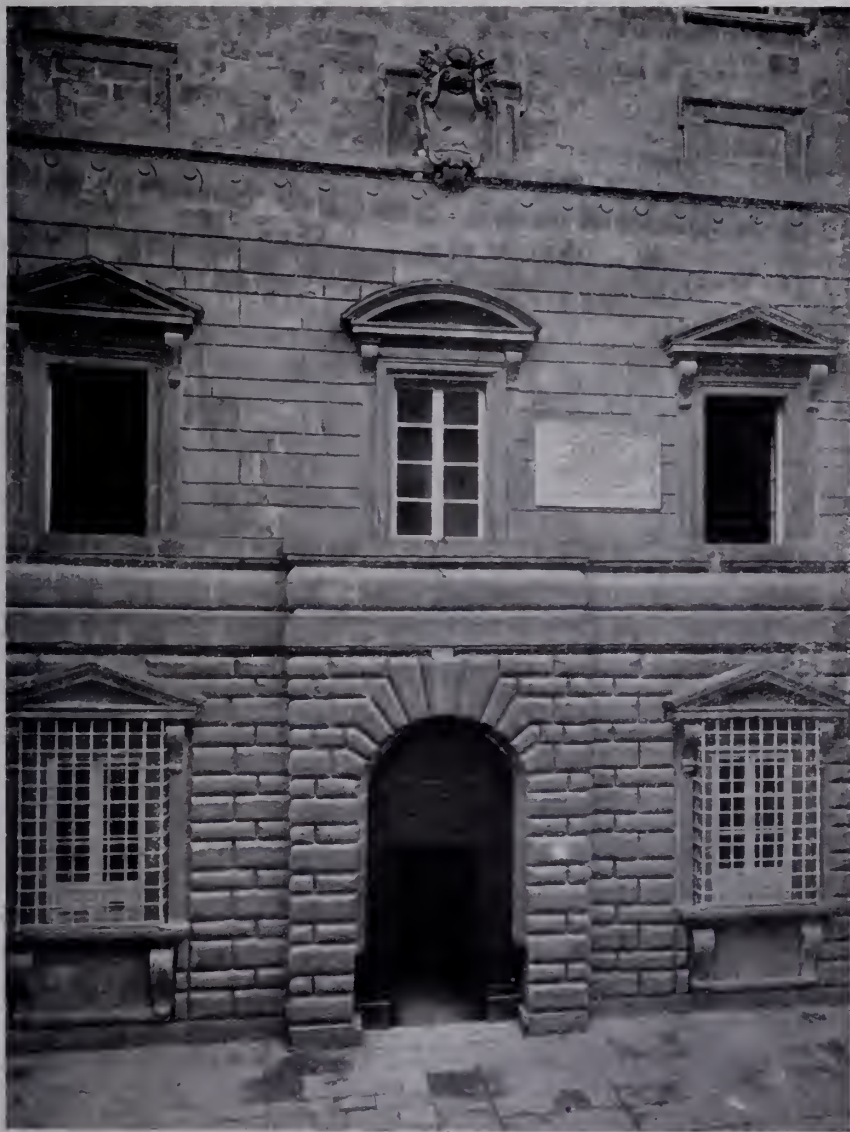



Fig. 452 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Particolare di palazzo Cervini. (Fot. Alinari).

due colonne estreme, con gli alti pulvini, diminuiscono lo spazio tra la porta-finestra e le due che la fiancheggiano, sempre più addensando il pondo della massa in questa principale parte dell'edificio.

Fig. 45[illegible]. — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Del Pecora.
(Fot. Alinari).

Al basamento corazzato di forti bugne, con ampie porte laterali e finestre aggiogate per una poderosa raggiera, succede il piano nobile, con le monumentali superbe finestre; a questo un secondo piano

con nitide finestre architravate, di puro stampo bramantesco raffaellesco, le cui sagome eleganti si distaccano con grazia inaspettata dalla mole piena, massiccia, tutta forza d'aggetti e di ombre.

Fig. 454 — Montepulciano. Antonio da Sangallo il V.: Particolare di palazzo Del Pecora. (Fot. Alinari).

Più che la loggia del Mercato a Montesansovino, fiorita opera di Andrea Contucci, attribuita ad Antonio da Sangallo il Vecchio, si avvicina a questo maestro la loggia del Mercato a Montepulciano (fig 455), nella maestà cupa delle arcate e nella plastica unità dei pilastri dorici; anche nelle robuste cornici piatte, come sbarre ferri-

Fig. 455 — Montepulciano. Loggia del Mercato.
(Fot. Alinari).

Fig. 456 — Monte San Savino. Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Comunale, già del Card. Del Monte.
(Fot. Alinari).

gne che legano i pilastri stessi al nascimento delle arcate, porta qualche impronta di questo maestro, schivo da pompa decorativa, austero semplificatore. Oltre i monumentali piloni da cui si dipar-

Fig. 457 — Monte San Savino. Antonio da Sangallo il V. — Particolare di palazzo Del Monte. (Fot. Alinari).

tono le vele della vòlta, i sedili laterali del portico, a specchi incassati, non dissentono dallo spirito del vecchio Sangallo benchè le cornici degli archi sottili in rapporto all'ampiezza degli stessi e l'alto elegante fregio liscio, esprimano il sopravvento della linea sulla massa plastica, allontanandosi dal suo stile.

Tra i più caratteristici edifici del vecchio Sangallo prende posto il palazzo comunale di Montesansovino, costrutto per il Cardinal

Fig. 458 — Monte San Savino.
Maniera di Antonio da Sangallo il V.: Palazzo Tavernari.
(Fot. Alinari).

Del Monte (figg. 456-457), come l'altro meno possente, potremmo dire meno guerresco, di Montepulciano. Da un rustico pianoterra massiccio, come da una base di scabri macigni, sporge, tagliata in spessore, la poderosa cornice d'imposta al primo piano svelto ed elegante, in subitaneo, immaginoso contrasto d'aspetti con l'aspra base.

Solo legame fra il piano superiore a bugnato liscio, tutto forbito e slanciato, e l'irto pianoterra, è il balcone della finestra mediana, con le serrate balaustre turgide. Cinta da una grossa raggiera di bugnato è la porta, e le quattro finestre laterali s'affondano tra le sporgenti masse compatte del parapetto e del cappello, lastroni giganti sul fondo granitico, a richiamo dei sedili massicci che corrono lungo il pianoterra. Tanto spessore, così agguerrita asprezza del basamento, aggiunge elasticità di sbalzo alle finestre del second'ordine, allungate sotto imponenti timpani e fiancheggiate da pilastri ionici. Altri pilastri ionici, rafforzati da un quarto di pilastro sui lati, dividono le cinque finestre a timpano alterno angolare e curvilineo, traversando con i piedistalli il nudo fregio della trabeazione, che al centro si piega nel balconcino della finestra mediana, e con gli alti pulvini sorregge il coronamento dell'edificio. La gran forza del Sangallo s'impone in quel reciso contrasto fra l'alta cintura del fregio, partecipe allo slancio del piano superiore, e la rupestre cornice che chiude la salda base rustica, affermandosi nei quattro pilastri ionici all'angolo dell'ordine superiore, insieme abbracciati dai nastri dello scudo. Siamo davanti al maggior esempio di Antonio da Sangallo il Vecchio nel campo dell'architettura civile, tutto animato dalla violenza del contrapposto che risulta a un effetto di dominatrice energia plastica. Nessuno degli altri palazzi del vecchio Sangallo compone così, in magnifico insieme, severità ed eleganza, asprezza di roccia e nobiltà di signorile palazzo toscano, medievo guerriero e puro rinascimento[1].

Nel doppio loggiato della Canonica di San Biagio (fig. 460), con cinque grandi arcate in basso, tra pilastri dorici, e cinque coppie d'arcatelle in alto tra pilastri e colonnette ioniche, Antonio da Sangallo trasforma in senso puramente toscano il ritmo alterno di Bramante nel chiostro della Pace. L'austera semplicità sua propria è in ogni particolare del doppio porticato: alto e nudo il fregio, spianate le cornici della trabeazione e i capitelli dei grandi pilastri di

[1] Diffusi in Monte Sansovino sono i tipi architettonici d'Antonio, come può vedersi in quel caratteristico troncone di edificio sangallesco che è palazzo Tavernari (fig. 458), e anche nella casetta borghese presso il palazzo Del Monte, umile ancella tutta linda sotto la sporgente visiera del cornicione, con l'arco della porta cinto di bugnato, le binate finestre al centro, simili alle porte binate della loggia di fronte a quella degli Innocenti. Di stile sangallesco è anche il loggiato del palazzo Mancini presso quello del Comune, a Cortona (fig. 459).

appoggio alle arcate, saldissimo il fianco, dove il senso plastico dell'architetto, come nella turgida vera da pozzo, pienamente s'appaga. Concede, il grave maestro, aggraziato slancio alle coppie d'arcatelle

Fig. 459 — Cortona Piazza del Comune. Antonio da Sangallo il V. (?): Palazzo Mancini con la caratteristica loggia superiore, presso la Casa del Comune. (Fot. Alinari).

su in alto, purchè il freno di un quadrato pilastro ne trattenga l'aereo volo, contrapponendosi al lieve traforo in vigorosa pienezza di blocco. Ma i vuoti dominano, e l'effetto generale risulta delicato e leggiadro, nella serena monotonia di un ritmo cui tutto concorre, anche l'uniformità francescana del colore, la mancanza dei forti distacchi di luce e ombra cercati da Bramante nel chiostro della Pace.

Il vigore plastico che s'imprime in ogni tratto delle architetture d'Antonio il Vecchio trova un'espressione di grandezza assoluta nella chiesa di San Biagio presso Montepulciano (fig. 461), cominciata circa il 1518. La monumentale chiesa, che sorge, blocco gigante di travertino, dalla solitudine della campagna, richiama lo schema di Santa Maria delle Carceri a Prato nel corpo centrale quadro, in due ordini,

Fig. 460 — Montepulciano (dintorni).
Antonio da Sangallo il V.: Canonica della Chiesa di San Biagio.
(Fot. Alinari).

ma dal progetto bramantesco di San Pietro deriva le torri ai lati della facciata, una delle quali interrotta al suo basamento. Costrutto in travertino, l'edificio possente par tagliato in un blocco di quarzo (fig. 462). In ogni facciata della croce greca, divisa in due ordini da una trabeazione con metope e triglifi, e tutta inquadrata da pilastri dorici, s'apre la porta elegante, svelta, coronata da un timpano triangolare espanso; sopra la porta, nel secondo ordine, è una finestra retta da colonne ioniche inanellate a un terzo d'altezza; sopra la finestra s'apre un oculo inghirlandato: successione calcolata con senso di misura impeccabile, olimpico. Al primo ordine liscio succede il se-

Fig. 461 — Montepulciano (dintorni). Antonio da Sangallo il V.: Chiesa di San Biagio. (Fot. Alinari).

condo, diviso, per aumentarne la leggerezza, in specchi oblunghi da tenui cornici; e lo zoccolo, con la sua piatta cintura, si ripiega a formar le basi dei pilastri e il balcone della grande finestra. Gli

ornati, scarsi e nobilissimi, trovano tutti la propria ragione d'essere nel ritmo della forma: nell'architrave della porta le croci e il cartello, piatti, lignei, si schiacciano perchè meglio si senta l'espandersi del timpano aggettato; i rosoncini dei pilastri inferiori forman gemmea corona al capitello; metope e triglifi, nella trabeazione del primo piano e in quella della finestra sovrastante, scandiscon lo spazio con ferma energia, e la ghirlanda dell'oculo, fitta, densa, ne arrotonda la cornice, accentuando la nota cupa dell'ombra. Uguali son tutte le facciate, tranne quella che corrisponde all'altar maggiore, curva nel primo ordine, dove s'apre, in abside semicircolare, la sagrestia. Da questa variante il Sangallo deriva effetto magnifico, coronando la curva muraglia scandita da pilastri e finestrelle a nicchia con una balaustrata tutta trafori, leggiera e ridente sulla severa base (fig. 463). Il grande cristallo, culminante nella vasta cupola, si sarebbe presentato in compatta, formidabile unità di mole, quando i campanili ai lati della facciata avessero riempito con l'erta massa i vani tra i bracci della croce. L'architettura di queste torri, serrata e possente, rispecchia lo schema delle facciate: ai tre ordini, dorico, ionico, corinzio, chiusi, con formidabile energia plastica, tra fasci di pilastri e colonne, sovrasta un pinnacolo a pianta ottagonale, variato di nicchie e colonne, di mensole e d'oculi. Tanta severità e maestà d'effetti scaturisce anche dalla rara giustezza di metro che segna il crescendo di levità dalla base piena, massiccia, con la finestra e il tondo entro arcata cieca, al primo piano con la finestra cieca allungata e scostata dalle colonne, distanza che aumenta al terzo, tra l'edicola con nicchia e le colonne degli angoli. Da tale precisione metrica, dalla coesione di tutte le membra serrate al tronco dell'edificio e fuse con esso, scaturisce la grandezza monumentale di questo capolavoro d'architettura cinquecentesca toscana.

All'interno (figg. 464-466), che si espande con maestà impressionante sotto le grandi vôlte e la cupola, tra i massicci piloni, s'aprono in fondo ai tre vasti bracci porte sottilmente corniciate sotto il robusto e largo timpano, e in alto, sopra le porte, nei lunettoni formati dall'arco, grandi finestre; nel quarto braccio sorge l'altare, di una suntuosità non consona al carattere dell'intera costruzione, e solo spiegabile con interventi estranei. Tra le quattro facciate s'addensa la massa muraria agli angoli formati dalla croce; s'aprono

Fig. 462 — Montepulciano (dintorni). Antonio da Sangallo il V.: Chiesa di San Biagio.
(Fot. Alinari).

Fig. 463 — Montepulciano (dintorni). Antonio da Sangallo il V.: Chiesa di San Biagio. (Fot. Alinari).

grandi nicchie con altari sulle pareti, e, tra nicchia e nicchia, fasci di colonne e di pilastri, riuniti da un'unica base, si saldano in tronco gigante a reggere il blocco della trabeazione aggettata da cui prendon slancio le vaste arcate. Poche opere del Rinasci-

Fig. 464 — Montepulciano (dintorni). Antonio da Sangallo il V.: Chiesa di San Biagio.
(Fot. Alinari).

Fig. 465 — Montepulciano (dintorni). Antonio da Sangallo il V.: Chiesa di San Biagio. (Fot. Alinari).

mento uguagliano il tempio di San Biagio nella serrata unità della struttura, che anche dall'uso del travertino deriva un'espressione di ciclopica primordiale vastità e saldezza. Più ancora che all'esterno, la decorazione è, all'interno, sobria e grave: metope e triglifi nel

Fig. 466 — Montepulciano (dintorni). Antonio da Sangallo il V.: Chiesa di San Biagio. (Fot. Alinari).

fregio della trabeazione, rosoncini nei capitelli di pilastri e colonne, grandi rose nei cassettoni: tutto intagliato con stragrande precisione e finezza. Sola nota di colore, due dischetti di marmo scuro, pause

Figg. 467-468 — Firenze, Uffizi. Ant. da Sangallo il V.: Studî per San Biagio di Montepulciano. (Fot. della R. Sovr. delle B. A. in Firenze).

metriche ai lati delle porte, e le grandi fasce bianche delle arcate, cinte da zone in travertino di cassettoni con rose: variazione cromatica che accentua il contrasto tra il peso del basamento ciclopico e l'aerea vastità delle vôlte.

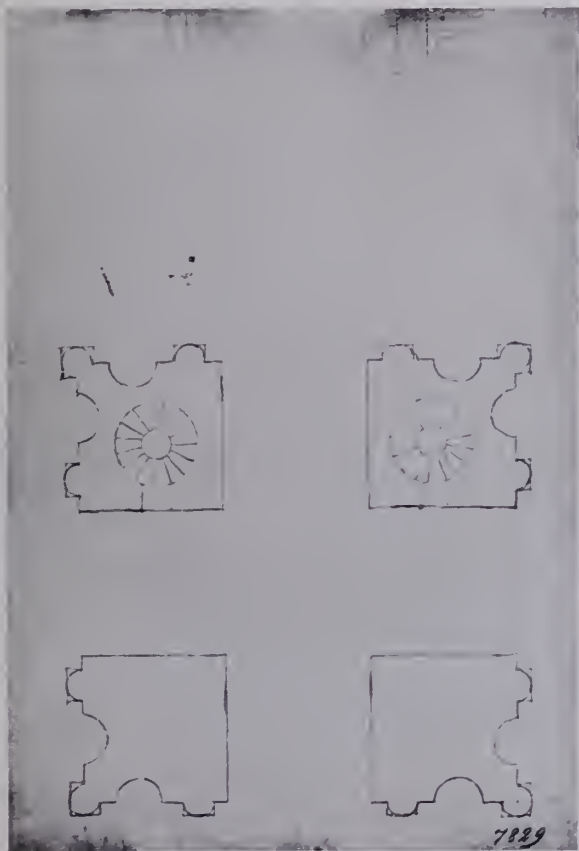



Fig. 469 — Firenze, Uffizi.
Antonio da Sangallo il V.: Studio per San Biagio di Montepulciano.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

Più che in altre opere di Antonio il Vecchio, in questa, così vicina di schema alla Madonna delle Carceri in Prato, appare l'antitesi spirituale tra la personalità di Giuliano e quella del fratello, che, a lui vincolata da lunga collaborazione, qui si espande libera nel suo pieno rigoglio alle soglie della vecchiaia. Mentre la tradizione del Brunellesco vive ancora nell'articolata snellezza di sagome dell'ari-

stocratica Santa Maria delle Carceri, affine a questa nel piano generale, nella chiesa di San Biagio, penetrata di classicismo bramantesco, tutto concorre a un effetto di solidità plastica, di forza chiusa e austera, che è l'anima stessa delle architetture di Antonio da Sangallo il Vecchio. Anche più forte sarebbe stato il distacco fra i due templi, se alla facciata maggiore si fosse stretta la mole quadra

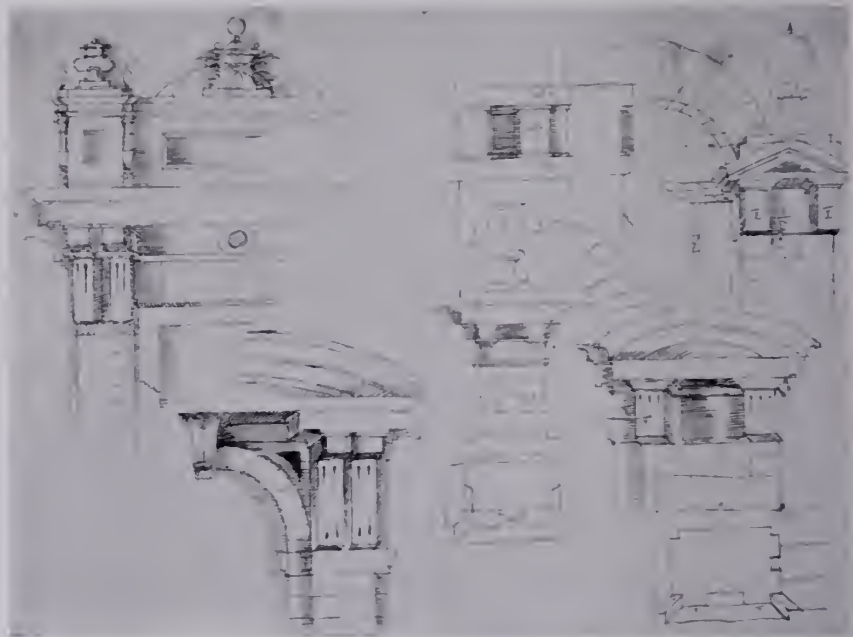



Fig. 470 — Firenze, Uffizi.
Antonio da Sangallo il V.: Studio per San Biagio di Montepulciano.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

delle torri, col vertice aspro, come pinnacolo di roccia appuntato al cielo.

Più si sente la distanza tra Santa Maria delle Carceri e San Biagio nell'interno del tempio. La vastità lieve e ariosa dei quattro bracci della chiesa di Prato, col nitore delle superfici bianche tra zone di pietra serena, si riallaccia, nonostante cinquecentesca apertura e nuova sonorità di ritmi, alla tradizione brunelleschiana, con le sue impalcature lievi e la sua chiarità spaziale; nella chiesa di San Biagio, il travertino, con la maestà della calda intonazione, forma le membrature tarchiate.

Le lesene corinzie, il fregio inghirlandato della trabeazione, le cornici a listelli degli archi, sono elegante lineatura alle chiare superfici di Giuliano, limite leggero all'ampiezza delle grandi nicchie espanse,

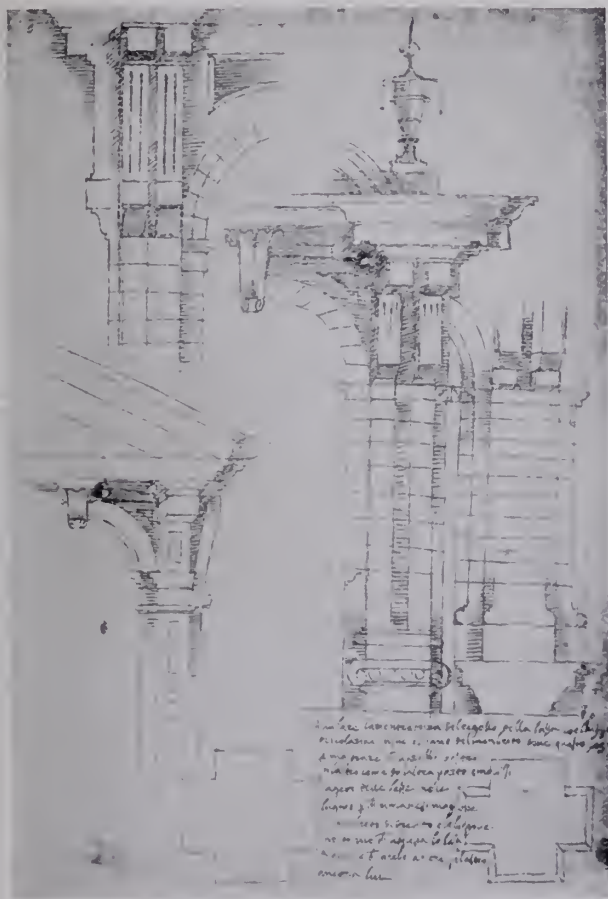



Fig. 471 — Firenze, Uffizi.
Antonio da Sangallo il V.: Studio per San Biagio di Montepulciano.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

mentre ad ogni angolo dei quattro bracci di San Biagio sorgono, da larghi piedistalli, fasci membruti di pilastri e colonne d'ordine dorico, serrando le nicchie degli altari; massicci sono i timpani di questi, retti da colonne; e nel fregio della trabeazione il motivo classico bramantesco di metope e triglifi prende un'impronta ferma e grave.

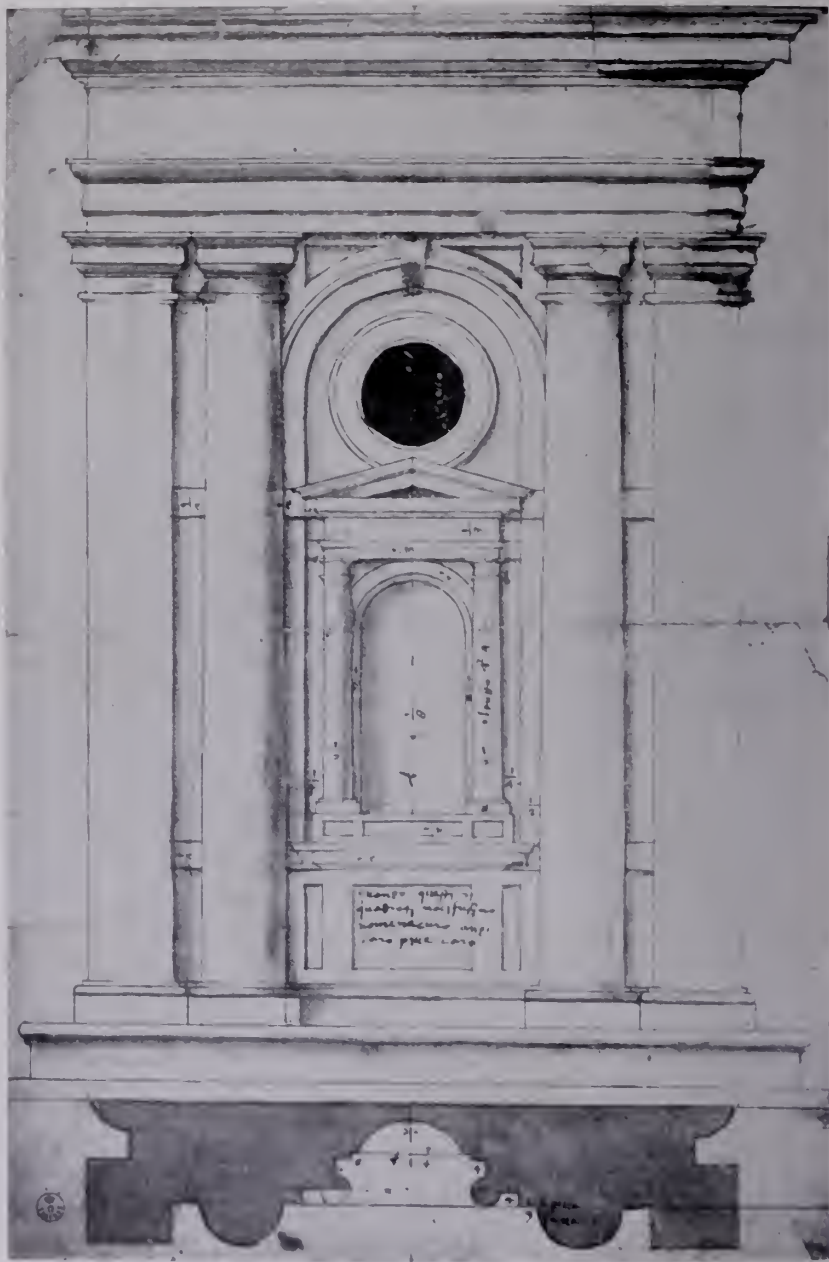



FIG. 172 — Firenze, Uffizi. Antonio da Sangallo il V.: Studi per San Biagio di Montepulciano.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

L'ordine dorico è reso con una potenza che difficilmente trova pari: l'ornato, lieve in Giuliano, divien strumento di compattezza e di vigore nel basamento ciclopico che le pareti offrono allo slancio delle vôlte sonore. Da un simile schema i due architetti giungono ad effetti opposti: di ariosa spazialità il primo, nell'ampiezza libera dei vani

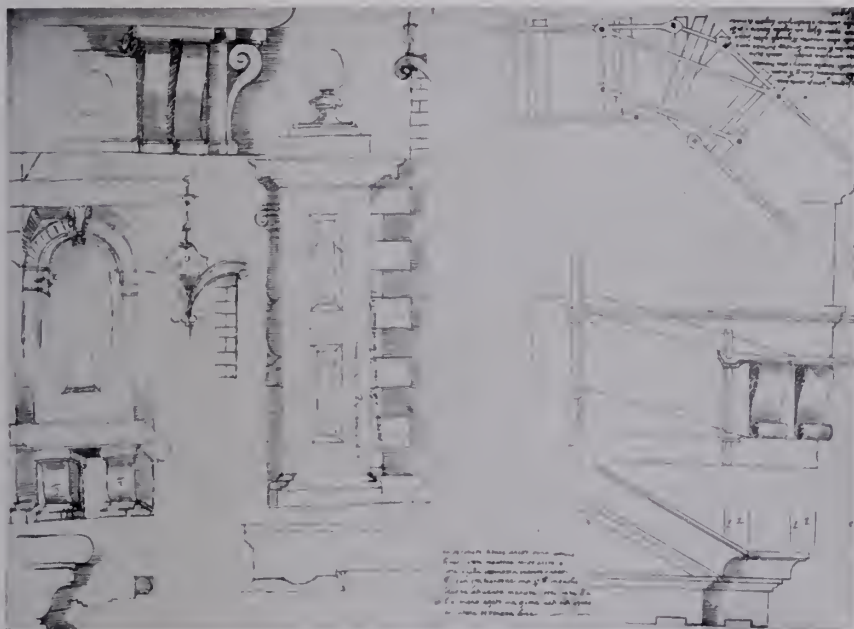



Fig. 473 — Firenze, Uffizi.
Antonio da Sangallo il V.: Studio per San Biagio di Montepulciano.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

tra lievi cornici piane, di robur romana il secondo, che tutto coordina a un effetto di massa compatta, poderosa. Costruttore di castelli, par che nei suoi edifici, case, templi, fortezze, Antonio da Sangallo veda la saldezza delle rocce, la loro imponenza primordiale, austera[1].

[1] Tutta una serie di disegni per la chiesa di San Biagio è raccolta nel Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi (figg. 467-473).

9.

ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE E I SUOI SEGUACI

1483 — Nasce Antonio, figlio di Bartolomeo Coriolani e di Smeralda Giamberti, sorella di Giuliano e di Antonio da Sangallo il Vecchio.

Il Vasari lo chiama Antonio di Bartolomeo Picconi di Mugello, ma non si sa donde egli abbia ricavato questo nome, che non è confermato da alcun documento. Invece un'edizione di Vitruvio, stampata presso i Giunti nel 1514, con note di Fra Giocondo, e postillata di mano d'Antonio (ora al Louvre), ha la scritta: « Questo libro si è da mastro Antonio di Bartolomeo Coriolani da Sangallo architettore del papa a Santo Pietro 1520 ».

La data di nascita si ricava dalle notizie che ci dà lo stesso Antonio nella prefazione ai commenti ch'egli si proponeva di fare all'opera di Vitruvio, ove dice d'avere grande esperienza dell'arte, per aver « consumato li studii nostri in Roma dalla età nostra di anni xviij al principio del pontificato di papa Julio nel M.D. per fino al presente della età nostra de anni cinquantasei al tempo di papa Pagolo dell'anno del suo pontificato quinto... », e, cancellato: « de anni xxxxviii, al tempo di papa Clemente dell'anno del pontificato suo VIII ».

1500-03 — Venne in quest'epoca a Roma, dove già si trovavano a servizio del pontefice i suoi zii, Antonio e Giuliano. La data non è certa, perchè lo stesso Antonio, nella citata prefazione a Vitruvio, fa confusione, dicendo di essere venuto a Roma, a diciott'anni, nel 1500, al principio del pontificato di Giulio II, mentre Giulio II fu eletto papa nell'ottobre del 1503.

1504 — Antonio lavora in Castel Sant'Angelo (Clausse).

1507 — Viene iniziata la costruzione della chiesa di Santa Maria di Loreto, appartenente alla corporazione dei fornai.

1508, 14 dicembre — Paride de' Grassi, cerimoniere pontificio, descrive nel suo diario la cerimonia della posa della prima pietra della fortezza di Civitavecchia (Clausse).

1512 — « Bramante gli diede la cura del corridore che andava a' fossi di Castel Santo Agnolo; della quale opera cominciò ad avere una provisione di dieci scudi il mese; ma seguendo poi la morte di Giulio II, l'opera rimase imperfetta » (VASARI).

1512, 17 giugno — Giorgio di Francesco de Castro Coltrè, maestro architetto per la ricostruzione della basilica di San Pietro, vende una casa al « provido viro magistro Antonio de Bartholomei de Sancto Gallo de Firenze carpentario » (BERTOLOTTI).

1514, 5 marzo — Il cardinal Farnese è autorizzato da un breve di Leone X a togliere, dalle vigne vicine alla basilica di San Lorenzo fuori le mura, pietre, colonne e capitelli di marmo, destinati al suo palazzo (CLAUSSE).

1516, 22 novembre — Leonardo del Sellaio scrive a Michelangelo, informandolo che Antonio da Sangallo il Giovane era stato messo con Raffaello alla direzione dei lavori di San Pietro.

1517, 22 gennaio — Antonio è nominato aiuto di Raffaello in S. Pietro, con la provvisione mensile di 12 ducati e mezzo (FEA).

1517, 27 marzo — Il cardinal Farnese acquista una casa appartenente a sua nipote Laura Orsini, nei pressi dell'odierno palazzo Farnese.

1517 — Circa quest'anno Antonio da Sangallo, incaricato da Leon X, redige un memoriale per indicar i cambiamenti da apportarsi ai piani già adottati per San Pietro, e i motivi di questi cambiamenti (CLAUSSE).

1518, 1 maggio — La provvisione d'Antonio come architetto di San Pietro viene portata a venticinque ducati al mese (FEA).

1518, 8 dicembre — Antonio s'impegna di eseguire a cottimo, per la somma di 1000 ducati, il soffitto della navata centrale della chiesa della Madonna della Quercia, presso Viterbo; e s'obbliga a farlo più bello di quello della sala del Concistoro in Vaticano (PINZI, *Arch. Stor. dell'A.*, 1890).

1519, 16 marzo — Data di un mandato di pagamento nell'archivio di stato in Roma, per 500 ducati di camera, pagati ad Antonio per la fabbrica di Montefiascone (*Giornale d'Erud. Artistica*, 1877).

1519, domenica di quadragesima — Paride de' Grassi nota nel suo diario che Leone X, tornando dalla chiesa della Navicella e dalla basilica di Santa Croce in Gerusalemme, visitò il nuovo palazzo del cardinale Farnese, e trovò l'edificio comodo e sontuoso (*Il diario di Paride de' Grassi*, note di M. ARMELLINI, Roma, 1884).

1519 — Un documento nell'archivio di San Pietro dimostra che in tale anno, nel luogo dov'è ora il palazzo Sacchetti, esisteva una casa, gravata da un canone del capitolo della basilica vaticana, e appartenente per metà ad Antonio da Sangallo, per metà ad altro proprietario (A. E. HEWETT).

1521, 14 marzo — Leo di Burone da Brescia e Vincenzo de' Bonsignori da Mantova, scalpellini, promettono a Giuliano Leno, curatore della fabbrica di San Pietro, di fare entro sei mesi dodici capitelli secondo il disegno di Antonio da San Gallo, per il prezzo di 25 ducati (BERTOLOTTI).

1522, 31 marzo — Il Cardinal Farnese acquista dal magnifico Sigismondo Chigi un immobile nei pressi del suo palazzo (DE NAVENNE).

1523, 23 maggio — Il Cardinal Farnese acquista un altro immobile confinante col suo palazzo (DE NAVENNE).

1523 — Data scritta sulla porta della chiesa di San Giacomo degli Incurabili, opera d'Antonio.

1524, 2 maggio - fino al 1525, 22 giugno — Negli archivi vaticani si trovano in questa data quattordici ordini di pagamento, di 50 ducati ciascuno, ad Antonio da Sangallo, per lavori fatti alle fontane della vigna del papa (villa Madama) (CLAUSSE).

1525, 25 gennaio — Antonio compra una casa a Terenzano, villaggio presso Firenze (BERTOLOTTI).

1525, 29 aprile — Data di un disegno d'Antonio da Sangallo per la chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma; l'artista in quest'epoca lavorava a Parma per la fortificazione (L. TESTI, *S. M. della Steccata*).

1525 13 giugno — Antonio dichiara di aver avuto i 1000 ducati di pagamento per il soffitto della chiesa della Madonna della Quercia, presso Viterbo, e promette di terminar il lavoro entro il prossimo settembre (PINZI, *Arch. St. dell'Arte*, 1890).

1525 — Tornando a Roma dopo aver atteso alle fortificazioni di Parma, Antonio passa per Firenze, dove conosce e sposa Isabella Deti, di cui il VASARI parla a lungo, con astio, in un brano della prima edizione delle *Vite*, tralasciato poi nella seconda.

1526 — La basilica di Loreto appar danneggiata e minaccia rovina; Clemente VII vi manda Antonio a porvi riparo (VASARI).

1527, gennaio — Sono pagati ad Antonio 123 ducati «pro fabrica per ipsum Antonium facta in cast.º S. Angeli urbis» (MÜNTZ).

1527, 12 gennaio — Altro pagamento di 220 ducati per lavori fatti in Castello (MÜNTZ).

1527, 12 marzo — Ancora un pagamento di 50 ducati ad Antonio, « pro fabrica castri sancti Angeli » (MÜNTZ).

1527 — In un libro di ricordi del capitolo della cattedrale di Foligno si legge che in quest'epoca il capitolo « capellam seu sacellum, iuxta episcopalis domus hostium elegit ». Di questa cappella aveva dato i piani Antonio (CLAUSSE).

Fine del 1527-1528 — Dopo il sacco di Roma, trovandosi Clemente VII con la sua corte in Orvieto, e soffrendo disagio per penuria d'acqua, Antonio diede inizio al pozzo detto di San Patrizio (VASARI).

1528 — Il Sangallo fa un disegno per la cappella dei Magi nel Duomo d'Orvieto, in concorrenza col Sanmicheli, il cui progetto pare fosse prescelto (MILANESI).

1529, 12 dicembre — È incaricato di fare in Santa Maria della Pace, nella cappella dell'Annunciazione, la tomba di Angelo Cesi, per il prezzo di 1500 ducati d'oro; col patto che, a lavoro finito, l'opera venga stimata, e se risulti valer di più del prezzo pattuito, il committente debba pagarne la differenza, e, in caso contrario, l'artista restituire parte del danaro avuto (BERTOLOTTI).

1531 — Disegna un'antica arca sepolcrale, trovata « infra Santo Adriano, el tempio di Antonino e Faustina e la via Sacra ». Il disegno è agli Uffizi (MILANESI).

1531, 13 giugno — Manda al monastero di Monte Cassino « mastro Antonio scultore alias el Solosmeo », perchè lavori alla cappella della sepoltura di Pietro de' Medici « secondo l'ordine et disegno e di modani quali li serano dati per me Antonio da Sangallo » (A. CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, 1870).

1534, 10 marzo — Il duca Alessandro de' Medici invita a Firenze il Sangallo perchè imprenda i lavori della fortezza da Basso (GAYE).

1534 — Terminati questi lavori, Antonio lascia Firenze e va a Città di Castello, insieme a Pier Francesco da Viterbo, suo aiuto nei lavori della fortezza, e a Giorgio Vasari (VASARI).

1535 — Carlo V torna da Tunisi vittorioso. In occasione del suo passaggio per Roma Antonio eresse davanti al palazzo di San Marco un arco trionfale di legname, « tanto bello che per opera di legname non s'è mai veduto il più superbo nè il più proporzionato... E non solo questo arco

fu da Antonio ordinato, ma tutto l'apparato della festa che si fece per ricevere un sì grande ed invittissimo imperatore » (VASARI).

1536, 24 gennaio — Antonio scrive a Paolo III da Firenze, informandolo di essere stato ad Orvieto « a far levar quel Coro e ordinar li finimenti del Pozzo », e lagnandosi di aver avuto l'ordine d'andar a Genova, e di non aver denari, perchè monsignor Ambrogio, protonotario Apostolico, non voleva pagargli il saldo dei suoi lavori in Ancona; e « la fabricha di S.to Pietro non ha un soldo; e mancho Loreto » (RONCHINI).

1536, 25 gennaio — Antonio scrive a Monsignor Ambrogio, perchè gli faccia avere i 200 scudi che gli sono dovuti per i lavori d'Ancona, e che gli debbono servire per andare a Genova. Il castellano d'Ancona non voleva pagarlo perchè doveva sollecitare « la fabricha della Roccha, sì per amore del Turcho, sì per altri rispetti... », ma Antonio faceva notare che « quando seguisse l'effetto che 'l Turco venisse (che Dio el cessi!) potrìa giovare alla Sedia Apostolicha altro che 200 scudi » (RONCHINI).

1536 — Antonio da Sangallo e Giovanni Mangone, deputati a stimare tutti gli ornamenti di San Pietro e del Palazzo Apostolico, fanno pagare 400 scudi agli operai che hanno apprestati gli ornamenti per la porta del Palazzo Pontificio e per quella di San Pietro (BERTOLOTTI).

1536 — Antonio disegna le due tombe di Leon X e di Clemente VII in Santa Maria sopra Minerva, le cui sculture sono opera di Baccio Bandinelli (CLAUSSE) *

1537 — Pier Luigi Farnese è fatto duca di Castro; il Sangallo inizia i lavori in quelle terre.

1538, 21 dicembre — Antonio scrive a Francesco da Sangallo, figlio di Giuliano, indicandogli « come et in che regione sia volta la faccia della Ritonda ». Nella lettera accenna anche a monna Smeralda sua madre (MILANESI).

1540, 16 gennaio — Lettera di Antonio « Alla Santità di N. S. Papa Pagolo, Patrone carissimo ». Informa il pontefice di essere tornato il giorno precedente da Nepi, dove ordina le fortificazioni per il duca Pier Luigi; e l'avverte che nella volta della sala dell'Udienza in Vaticano, dov'erano solo due catene di ferro, occorre provvedere d'urgenza perchè non ne segua una rovina, e dar quindi ordine al Meleghino di puntellare il soffitto (RONCHINI).

* Non so da qual fonte il CLAUSSE abbia ricavato questa notizia.

1540, 28 giugno — S'incomincia a fabbricare la fortezza di Perugia (MILANESI).

1540, 29 giugno — Monsignor Bernardino Castellari, mandato dal pontefice a Perugia ad esaminare i lavori per la fortezza, scrive al cardinal Farnese che si sta preparando l'occorrente a fabbricare, in modo che non abbia da mancar nulla; ma ritiene necessario che resti sul posto, alla direzione dei lavori, « o M.° Antonio, o M.° Iacopo Melighino: chè altrimenti non si farà cosa buona... » (RONCHINI).

(Questo Jacopo Melighino, ferrarese, era creatura di Paolo III, che gli aveva dato il titolo d'architetto di San Pietro, con la stessa provvisione di Antonio, il quale perciò lo guardava male. Anche il VASARI ne parla, ricordandolo come uomo dappoco, che Antonio aveva chiamato « architettore da motteggio »).

1541, 5 marzo — « A M° Antonio Sanctitas sue Architecto, 100 duc. oro de camera pro residuo expensarum in eundo ad civit. Ascesi et Perusia de mense novembris proxime preteriti ibique stando et inde redeundo » (*Giornale d'erud. artist.*, 1877).

1541, 18 luglio — Lettera di Antonio al Cardinal Farnese, che gli aveva dato ordine di non partire da Perugia, e di non lasciare i lavori della fortezza senza riceverne avviso. L'architetto si lagna perchè i lavori procedono a rilento, mancando gli operai a cagione della mietitura; lo informa poi che gli uomini di Bettona l'hanno invitato a considerare la necessità di fortificare la loro terra. Utilissime, egli afferma, sarebbero tali fortificazioni, che creerebbero « una seconda Rocha a Perugia » (RONCHINI).

1542, 21 gennaio — Data di un disegno dei ferramenti per i capitelli di San Pietro, conservato agli Uffizi; a tergo dello stesso foglio sono altri schizzi con le descrizioni delle proporzioni dei capitelli con le colonne, e della « regola per fare le diminutioni delle cholonne » (MILANESI).

1543 — Antonio acquista un'area presso la chiesa di San Biagio, di proprietà del capitolo di San Pietro, per fabbricarvi la sua casa (GNOLI).

1544, 17 gennaio — Vende una casa a certo Bartolomeo de Abe (?) per 800 scudi, riservandosi il diritto d'abitare per quattro anni detta casa, e di poterla riacquistare dopo questo tempo. La casa era presso San Giacomo degli Incurabili (BERTOLOTTI).

1545, 1 maggio — Pietro Antonio de Angelis, governatore di Roma, con l'intervento di Antonio da Sangallo, stabilisce « la fortificatione et

renovatione et restauratione delli muri di Roma del Borgo di S. Pietro dal torrione di Papa Nicola fino verso Belvedere » (Ravioli).

1545, 15 giugno — Convenzione del duca Pier Luigi Farnese per la facciata del suo palazzo. Fra gli altri capitoli è stabilito « ... ch'il lavoro si farà sii recipiente (?) al judicio di Mastro Antonio da San Gallo, di Mastro Jacomo Meleghino et Battista Calvi » (Bertolotti).

1545, agosto — Pier Luigi Farnese è fatto duca di Piacenza, e si occupa di munire la città.

1545, 11 novembre — Il vescovo di Casale scrive da Roma a Pier Luigi Farnese: « N. S.re ha fatto examinare et vedere diligentemente il disegno de la Fortezza di Piasenza da Mastro Ant.º Sangallo con Mastro Michelangelo; et per le qui alligate di Mastro Antonio si scrive alcuni partiti loro, de' quali si aspetterà risposta tanto più presto. V. Ill.ma S.ria facci ordine che si risponda con celerità » (Ronchini).

1545, 6 dicembre — Pier Antonio de Angelis, commissario pontificio, scrive da Rieti al cardinal Farnese, chiedendo che gli venga subito mandato Antonio per i lavori al lago delle Marmora, « perchè questa non è opera da burla nè da farla che lui non sia presente al principio ». Aggiunge che già « si assettano li legni per serrare la bocca della cavata... » (Ronchini).

1546, 9 gennaio — Lo scalpellino Nardo di Raffaello de' Rossi scrive a Rieti, ad Antonio da Sangallo, mandandogli il disegno di due finestre del palazzo Farnese (Milanesi).

1546, 22 marzo — In una lettera al duca Cosimo de' Medici, Antonio parla dei lavori che si stanno facendo al lago Velino (Gaye).

1546, 3 maggio — « ... per mandato di M.º Antonio San Gallo » viene eseguito un pagamento per le porte della sala regia (Bertolotti).

1546, 1 giugno — Antonio da Sangallo e M.º Giulio de Americis da Caravaggio sono presenti all'acquisto che Pier Luigi Farnese fa d'una casa sita in via Giulia, di proprietà di Giannotto Giannotti (Bertolotti).

1546, 28 settembre — Data dell'epitaffio posto da Isabella Deti sulla tomba del Sangallo; è ricordato dal Vasari, ma ora non esiste più.

1546, 13 ottobre — Pagamento di 203 scudi e 60 baiocchi agli eredi di maestro Antonio da Sangallo, per resto di 159 « rubbia » di calce (Passavant).

1546, 29 ottobre — Pier Luigi Farnese scrive da Piacenza al proprio ambasciatore in Roma, Fabio Coppalati, avvertendolo che Battista da Sangallo, fratello di Antonio, « ne domanda favore per esser tutore de' suoi figliuoli et recuperar le sue cose, et spetialmente i disegni e i libri che noi desideriamo ». Appoggia caldamente questa domanda, perchè vorrebbe entrare in possesso dei libri e dei disegni « da quelli di San Pietro in poi » (RONCHINI). [1]

* * *

Dalla potenza d'aggetti d'Antonio da Sangallo il Vecchio, Antonio il Giovane, educatosi sull'antico e sugli esempi di Bramante,[2] ritorna, nella chiesa di Santa Maria di Loreto a Roma, iniziata durante il 1507, verso la predilezione delle superfici piane a chiaro disegno geometrico, più propria di Giuliano. Semplice e calma è la distribuzione degli spazi sulle pareti della chiesa, che dovevano

---

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, V, pp. 447-522; MANDER (KAREL van), *Het Schilder-Baeck*, Amsterdam, J. P. Wachter, 1618-9; BAGLIONE, *Le Vite*, Roma, 1642; BALDINUCCI, *Notizie*, III, 1681; MILIZIA, *Vite de' più celebri architetti*, Roma, 1768; RICCI A., *Storia dell'Architettura in Italia*, Modena, 1857; *Il Codice Magliabechiano*, scritto da Anonimo fiorentino, Hrsg. von Carl Frey, Berlin, 1892; *Intorno alla relazione delle rocche della Romagna pontificia fatta nel* 1526 *da Antonio Picconi da San Gallo e da Michele Sanmicheli*, Roma, 1855; RONCHINI AMADIO, *Ant. da S. il Giovine*, Modena, 1865 (Da: *Atti e Memorie di Storia patria modenese e parmense*, vol. II); RICCI FILIPPO, *Della vita e degli scritti di A. da S.* Discorso di A. da S. circa la libreria di San Lorenzo, in *Il Buonarroti*, III, 1868; REDTENBACHER RUDOLF, *Baugeschtliche Mitteilungen aus der Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien*, in *Zeitschr. f. Bild. Kunst*, X, 1875; GEYMÜLLER, *Die Archit. der Renaissance in Toscana*, Monaco, 1885-1909; RAVIOLI CAMILLO, *Capitoli pei Bastioni di A. da S.*, in *Il Buonarroti*, XVII, 1887-90; BARTOLOTTI A., *Nuovi documenti intorno all'architetto A. da S. il G.*, in *Il Buonarroti*, XVIII, 1892-93; CLAUSSE, *Les Sangallo*, vol. II, Parigi, 1900; ROCCHI, *Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del secolo XVI colla riproduzione degli studi originali autografi di Ant. da S. il G. per le fortificazioni di Roma, dei mandati di pagamento e di altri documenti inediti relativi alle suddette fortificazioni.* Testo e tavole, Torino, 1902, 2 vol.; BACILE DI CASTIGLIONE G., *Per la vera Porta Eburnea*, in *Augusta Perusia*, I, 1906; MARIOTTI GIOVANNI, *Le mura e le porte di Parma nel Medio evo e nel Risorgimento.* - II. *Le fortificazioni di Parma disegnate da A. da S. e da Francesco de Marchi*, 1526-1552; BOMBE W., *Florentiner Künstlerwerkstäten der Renaissance*, in *Der Cicerone*, III, 1911; GALLI E., *I primi risultati degli scavi governativi nel Teatro Romano di Ferento*, in *Boll. d'Arte*, V, 1911; DURM, *Die Baukunst d. Renaissance in Italien*, Lipsia, 1914; FREY D., *Architettura della Rinascenza*, Roma, 1924; GIOVANNONI GUSTAVO, *San Tolomeo di Nepi*, in *Architettura*, VII, 1927-28; SCACCIA-SCARAFONI E., *L'atrio della chiesa di Montecassino*, in *Boll. d'Arte*, XXVI, 1932; TOLNAY (CARL von), *I disegni di A. da S. per la cappella Paolina*, in *L'Illustrazione Vaticana*, V, 1934; PHELPS ALBERT, *A Leaf from the Note-Book of A. Sangallo the Jounger*, in *The Art Bulletin*, XVI, 1934; GIOVANNONI, *L'Architettura del Rinascimento*, Milano, s. a. (1935).

[2] Nello studio di Bramante egli presto attese, insieme col Peruzzi, con Giuliano Leno e con Marcantonio de Chiarellis, ai disegni per San Pietro.

comporre, nella serrata aderenza di tutti gli elementi al blocco riquadrato, base della cupola ampia e bassa, quale appare da antiche incisioni (fig. 474), avanti la deformazione del concetto originale portata da Jacopo del Duca con lo slancio della sua cupola (fig. 475). Quattro coppie di lesene binate, due ai lati della porta, due sugli angoli, tripartiscono le facciate (*fig.* 476); nello spazio mediano, più ampio, s'apre l'agile portale entro un'arcata disegnata appena; nei due minori, laterali, s'affondan nicchiette di nitidissimo taglio; un alto zoccolo forma base alle lesene reggenti una trabeazione nuda;

Fig. 474 — Roma, Piazza del Foro Traiano. A. da Sangallo il G.: Santa Maria di Loreto. (Dall'incisione del Falda, in « Vestigia delle antichità di Roma »).

e una tenue cornice, che parte dall'arco della porta e passa sotto le lesene, cinge sottilmente l'edificio, accennando a quella continuità di legamenti che è tratto necessario di ogni costruzione del Sangallo.

L'accenno è ancor timido, e timide son tutte le cornici che cingono le facciate, lisce, uniformi, variate appena dall'ombra delle due nicchie. È un'arte signorile, sobria, schiva dall'ornato: anche le foglie d'acqua dei capitelli, semplici, senza nervature, si stringono al fusto, quasi nascondendo coi lembi arrotolati le timide volute ioniche: ogni rilievo s'attenua, disegnato appena sulle facce del grande cubo tronco, che Sangallo il Giovane ha ideato per la sua cupola bassa, schiacciata. Bellissimo è lo zoccolo, con la fine tessitura di mattoni, e la catena di bugnato che lo serra agli angoli.

Fig. 475 — Roma, Santa Maria di Loreto. A. da Sangallo il G.: Una delle facciate. con la cupola di Jacopo del Duca.
(Fot. L. U. C. E.).

Al quadrato esterno risponde all'interno un ottagono coronato dalla vasta cupola del Sangallo [1], divisa (figg. 477-479) in otto segmenti per nervature che si rispecchiano nel bellissimo disegno del pavimento. Nei lati di smusso s'aprono cappelle, o meglio, grandi nicchie, divise da lesene che continuano nel catino; pilastri con pre-

Fig. 476 — Santa Maria di Loreto. A. da Sangallo il G.: Due facciate. (Fot. L. U. C. E.).

ziosi capitelli compositi reggono l'arco d'accesso, dietro il quale si disegna un arco minore, addentrato, che ci espone la nicchia dell'altare. Su due lati, tra le cappelle, s'innalzano cantorie con porte minori, nei due altri s'apre la porta d'ingresso alla chiesa, e, di fronte ad essa, la maestosa arcata d'accesso al presbiterio, che forma un sacrario a sè, fuor dell'ottagono, con abside e volta a botte. Una viva luce obliqua colpisce i magnifici cassettoni, traendo dall'ornato ricchissimo effetti di meraviglioso fulgore. È un insieme ar-

[1] Nell'interno si vede la cupola primitiva, che era doppia.

Fig. 477 — Roma, S. Maria di Loreto. A. da Sangallo il G.: Particolare dell'interno. (Fot. Anderson).

monioso e splendente, in contrasto con l'estrema semplicità dell'esterno: le cappelle minori s'affondano dietro i pilastri dell'arcata, come il gran braccio del presbiterio dietro il profondo sottarco; le vaste nervature ornate, nel catino delle cappelle, riecheggiano le

Fig. 478 — Roma, S. Maria di Loreto. A. da Sangallo il G.: Particolare dell'interno. (Fot. Alinari).

divisioni della bassa cupola; tutto si muove all'unisono, con rara spontanea armonia, che anche la decorazione, fitta, invadente, non riesce ad alterare [1].

[1] Un disegno per la chiesa di S. M. di Loreto è agli Uffizi, e porta il n. 925 A (fig. 480).

Fig. 479 — Roma, S. Maria di Loreto. A. da Sangallo il G.: Particolare dell'interno. (Fot. Alinari).

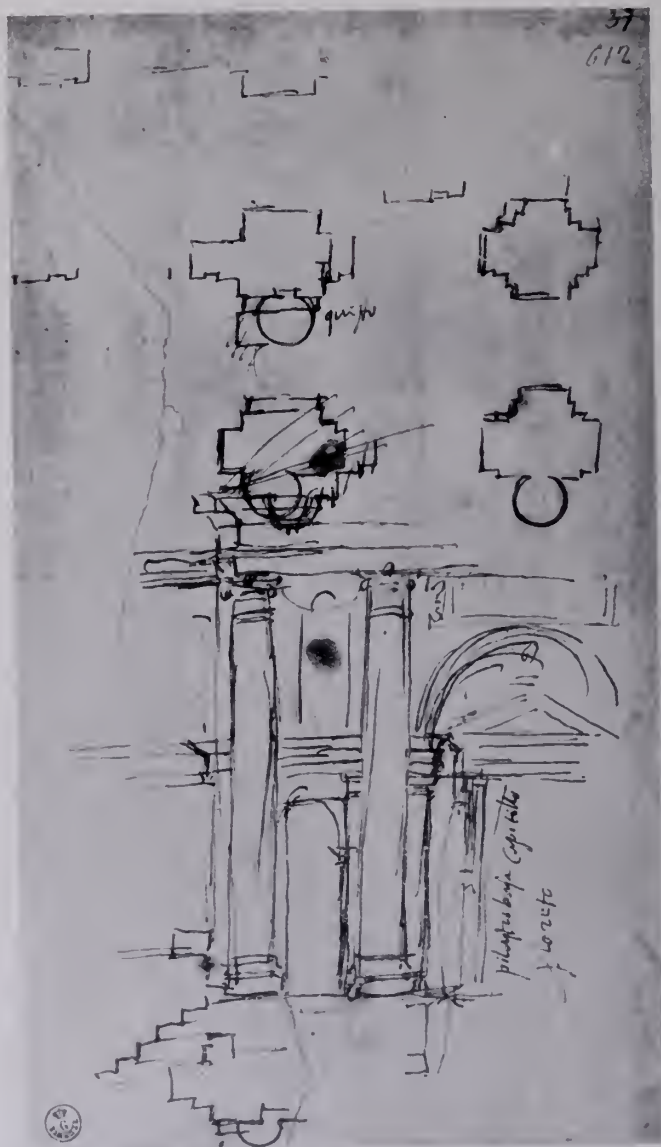



Fig. 480. — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Studio per la chiesa di S. M. di Loreto (n. 925 A).
(Fot. della R. Sovr. all'arte in Firenze).

La predilezione per le superfici lisce, distese, che appare nel semplice basamento della chiesa di Santa Maria di Loreto, si ritrova nella prima grande opera del Sangallo architetto militare, la pen-

tagonale fortezza di Civitavecchia (figg. 481-483), iniziata nel 1515, dove il genio del maestro fiorentino si rivela, tanto nella innovazione difensiva dei fianchi duplicati, quanto nel largo movimento delle masse e nella forbita lucentezza delle superfici come di flessibile acciaio. Avanzano sulla riva i baluardi e il mastio poligonale, come speroni metallici, e una cintura che li attornia, separando la parte

Fig. 481 — Civitavecchia. A. da Sangallo il G.: La fortezza veduta dal mare. (Fot. Alinari).

cilindrica del baluardo dalla conica, par ne trattenga l'espansione fra tese corde d'acciaio. Così levigate sono le superfici, così terse e tornite, da diventare lucenti, e la cornice che cinge l'intera mole ha sottigliezza di serico nastro. Il fiorentino raffinato si rivela in questo nitore, come nell'acutezza cristallina degli spigoli e nel diadema di gigli farnesiani e di mensole che corona il mastio possente, nello scudo che s'aggrappa con vitalità fantastica a uno spigolo per mezzo dei nastri a spira ritorti dal vento.

[1] Disegni agli Uffizi. Nel verso del foglio è la scritta: « Faciata di Gradoli e palazzo di Roma di Farnese ».

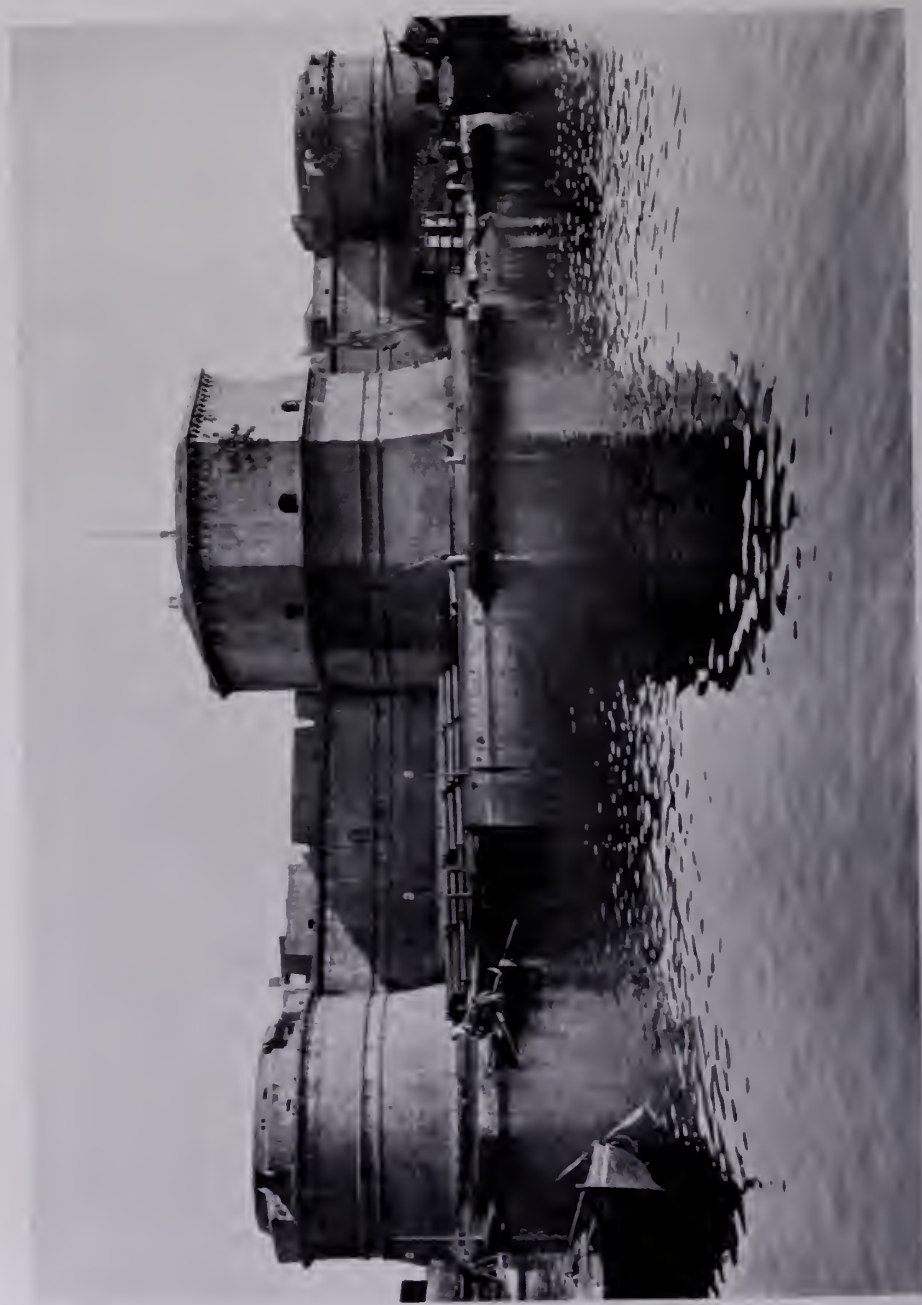



Fig. 482 — Civitavecchia, fortezza. A. da Sangallo il G.: Lato veduto dal mare. (Fot. Alinari).

Fig 483 — Civitavecchia. Veduta del Porto e della Fortezza.
(Dall'incisione del Falda sudd.).

Fig. 484 — Gradoli, palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. L. U. C. E.).

Fig. 485 — Gradoli, chiesa presso il palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Campanile (Fot. Ceccato).

Il nitore di superfici distese, la parsimonia d'aggetti, la chiara semplificazione toscana delle primitive opere di Antonio da Sangallo il Giovane, si mantengono nel palazzo Farnese di Gradoli [1] (fig. 484), chiuso tra poderose scarpate e contrafforti della vecchia rocca, euritmico di proporzioni, squisito nella elegante semplicità dello schema. Brevi fra tenui cornici, le finestre architravate del primo

Fig. 486 — Capodimonte Farnese. A. da Sangallo il G.: Palazzo Farnese. (Fot. L. U. C. E.).

piano paion impicciolirsi, timide, giungendo solo a metà della parete scandita da finestrelle rettangolari più larghe che alte, punteggiatura d'ombra, ora interrotta, sopra ogni finestra; anche più ampio è l'intervallo tra finestra e cornice di limite al pianterreno, dove la porta s'apre ad arco, cinta, con rustica grazia, da bugne d'alterna grandezza, come da una frangia pesante. All'ultimo piano è breve la distanza tra finestra e cornicione, così che s'addensan

[1] Bellissimo, nella sua elegante quadrata robustezza, il campanile della chiesa di Gradoli, prossima al palazzo Farnese, e certo opera del Sangallo (fig. 485).

gli scuri per l'ombra dell'aggetto e il predominio della pietra bruna. Il bugnato si dispone allo stesso modo nelle catene d'angolo, e le cornici divisorie, che formano ancora, come in Santa Maria di Loreto e nella fortezza di Civitavecchia, esili cinture alla facciata, traggon risalto lineare dalla pietra grigia sul bianco del fondo. È un'opera semplice, linda, armoniosa, sbocciata come per miracolo nella sua campestre eleganza dai foschi contrafforti del castello.

Più complesso è il palazzo Farnese di Capodimonte (fig. 486), che sorge ottagonale dalle mura a pianta quadrata dell'antico castello, come mastio di fortezza che dall'alto del colle domini il lago. La facciata principale s'apre in un avancorpo del palazzo alterato da grossolani restauri, tutta animata dal contrasto fra l'altissimo basamento nudo e la trama lieve del loggiato ora cieco. È un crescendo d'aria e di luce verso l'alto, e noi possiamo immaginare delizia di contrapposti fra l'ampia mole poligonale del palazzo e questo prospetto staccato da essa, coronato da arcate leggere.

Per tutto il dominio dei Farnese si estese l'opera di Antonio da Sangallo. Nell'isola Bisentina egli costruì una chiesuola (figg. 487-488), piccola come la terra che l'ospita nel silenzio del lago, e squisitamente armoniosa [1], detta « la Rocchina », ottagona all'esterno e circolare all'interno. È un minuscolo prezioso gioiello, una conchiglia aggrappata allo scoglio, adorna all'esterno d'un cornicione a triglifi e di larghi specchi tra lesene, che si ripetono nell'interno circolare, racchiudendo sei nicchie, la porta d'ingresso e l'altare entro un'edicola fiancheggiata da colonne.

Altro piccolo capolavoro del Sangallo nei territori farnesiani, prossimo di tempo al palazzo di Gradoli e alla Rocchina dell'isola, è la chiesa di Sant'Egidio in Cellere (fig. 489), a croce greca, tarchiata montanina con larghe facce a timpano triangolare, una bassa cupola espansa che tocca con la sua cornice i tetti della crociera; e tra i quattro bracci di essa, incassate, quattro basse cappelle angolari. In un complesso e armonico gioco di rientranze e sporgenze, di luci e d'ombre, si svolge il tempietto, in rispondenza così spontanea di

[1] Il VASARI parla di: « due tempietti piccoli: uno de' quali era condotto di fuori a otto faccie: et dentro tondo; et l'altro era di fuora quadro et dentro a otto faccie; e nelle faccie de' cantoni erano quattro nicchie, una per ciascuno. I quali due tempietti, condotti con bell'ordine, fecero testimonianza quanto sapesse Antonio usare la varietà ne' termini dell'architettura ».

Fig. 487 — Isola Bisentina (lago di Bolsena). A. da Sangallo il G.: « La Rocchina »: esterno. (Fot. L. U. C. E.).

proporzioni ampie e basse con il lento pendio delle alture, da sembrar veramente sbocciato, nato, dalla vasta armonia del paese. Tutto concorre all'effetto deliziosamente campestre della chiesetta di Cel-

Fig. 488 — Isola Bisentina (lago di Bolsena). A. da Sangallo il G.: « La Rocchina »: interno. (Fot. I. U. C. E.).

lere: le ampie lesene binate d'ogni faccia; la vasta incorniciatura dell'arco che racchiude la porta, le finestre e l'oculo tagliato nel vivo della pietra, le cornici dense del timpano triangolare, la cupola spia-

Fig. 489 — Cellere, Sant'Egidio. A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. Croci).

nata sul nitido tamburo, le cappellette sporgenti, strette tra i bracci della crociera ad accentuare l'ampiezza della costruzione quadrata, che par voglia aderire alla terra, abbassarsi verso la terra con la sua piatta cupola sul tamburo tornito e lucente.

Circa il 1515, mentre Antonio da Sangallo lavorava a Gradoli per il Cardinal Farnese, ricevette da questi l'incarico di tracciare

Fig. 490 — Caprarola, palazzo Farnese.
(Fot. Anderson).

i piani della fortezza di Caprarola (figg. 490-491), di cui il Vasari gli attribuisce il disegno. E il Milanesi, parlando del Vignola, autore della villa principesca, afferma che « nella pianta conservò la forma e le proporzioni della fortezza già edificata dal Sangallo », il quale ebbe dunque parte non trascurabile nella creazione della celebre dimora.

Presso Montefiascone, egli eresse la strana chiesa di Montedoro (fig. 492), come torre poligonale divisa in due ordini, senza aperture il primo, tranne la svelta porta architravata, e afforzato agli angoli da lesene che si continuano nel piano superiore, aperto

il secondo da oblunghe finestre sospese alla cornice che cinge il piano, sopra cui s'aggira un alto spazio nudo. Si direbbe una torre trasformata in cappella da incorniciature timide, piatte, aderenti al fusto ottagono, che vien diviso in seriche zone. L'opera è incompiuta e

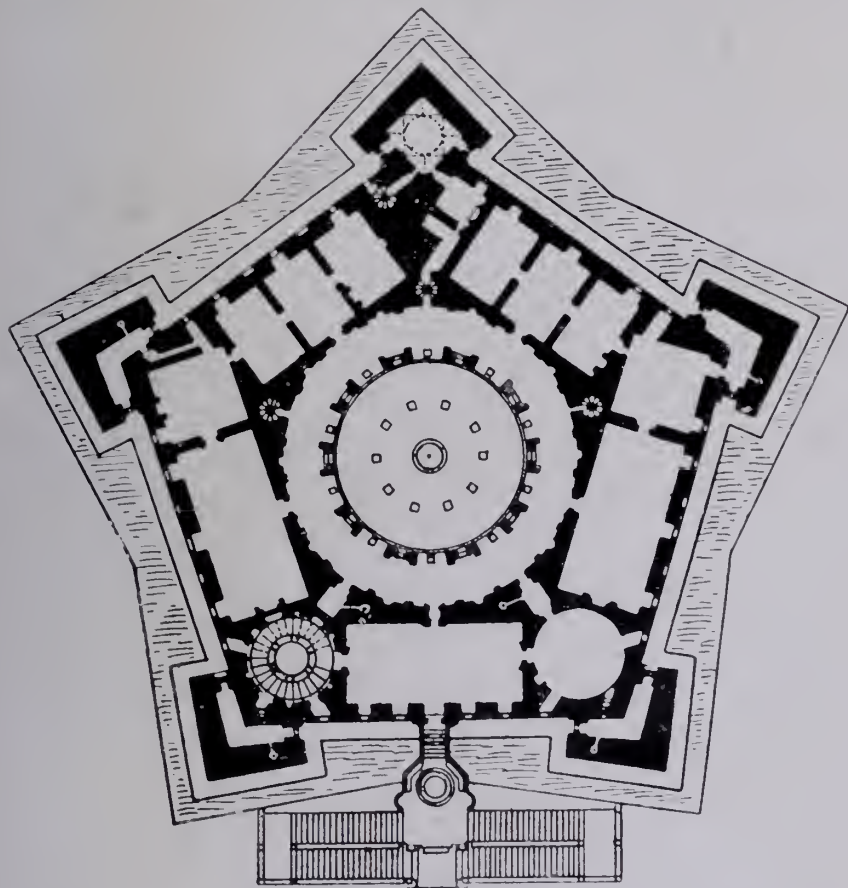



Fig. 491 — Caprarola. A. da Sangallo il G.: Pianta della fortezza e del palazzo.

guasta; difficile farsi un chiaro concetto dell'idea sangallesca. Il Lazio vide sorgere, come per incanto, castelli, chiese, palazzi, con l'impronta del grande architetto, che nel 1519 apriva romane arcate nella fortezza di Montefiascone (fig. 493), accanto a loggiati lievi, d'impronta bramantesca [1].

[1] Alla maniera del Sangallo si riallaccia anche la bella porta di San Giovanni a Bolsena, corazzata dallo spessore di un robus o bugnato che all'arco forma impo-

Fig. 492 — Lazio, Monte d'Oro. A. da Sangallo il G.: Chiesa. (Fot. Croci).

Nel dicembre del 1518 Antonio s'impegnava a terminare in tre anni un soffitto per Santa Maria della Quercia presso Viterbo (fig. 494),

nente raggiera. Una scritta nell'attico porta la data del 1559, posteriore di più di un decennio alla morte del grande architetto.

più bello, più complicato e più ricco di quello della sala del Concistoro in Vaticano. L'opera, finita più tardi, è realmente d'effetto fantastico, regale [1]. Entro cassettoni poco profondi, rivestiti d'un fitto tessuto d'ornati, s'aprono grandi rose come formate di serici nastri, da cui s'irradiano, verso gli angoli del lacunare, le ghiande roveresche, che al centro del soffitto s'espandono dai rami di una

Fig. 493 — Montefiascone, Fortezza. A. da Sangallo il G.: Particolare dell'interno. (Fot. Croci).

quercia. Croci greche foggiate di petali serici sboccian da cespi d'acanto nei quadratini tra le zone divisorie dei cassettoni, e tutto si copre come di serica coltre, di parato sacerdotale superbo, splendente di lustrini, trapunto da mano maestra, tra il riso di un morbido azzurro e il fulgore dell'oro. [2]

[1] Sui disegni del Sangallo il magnifico soffitto fu scolpito dal fiorentino Giovanni detto il Panzera.

[2] Nel convento annesso a Santa Maria della Quercia è un ampio refettorio iniziato dal Sangallo nel 1519, e compiuto più tardi da maestro Battista di Giuliano da Cortona (v. CESARE PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*). Un rapido schizzo a penna, agli Uffizi, porta la scritta: « Refettorio per la Madonna della Quercia ». L'impronta del Sangallo si riconosce anche nella salda mole del campanile quadrato.

Fig. 494 — Viterbo, S. Maria della Quercia. A. da Sangallo il G.: Soffitto. (Fot. Alinari).

In tanto fervore d'opere, Antonio da Sangallo, nominato, il 22 novembre 1516, aiuto di Raffaello nell'opera di San Pietro, attendeva anche ai lavori della basilica, presentando, non si sa in quale anno, al Pontefice il famoso memoriale, ora agli Uffizi, denso della sua esperienza d'architetto ingegnere e accompagnato da molti di-

segni. Ecco i suggerimenti tecnici del Sangallo per correggere il primo piano di Raffaello:

1° introdurre unità nel piano;
2° mettere i pilastri della nave in rapporto con quelli della tribuna;
3° far concordare i pilastri esterni, che sono dorici;
4° determinare l'impiego dei piedistalli per i pilastri interni;

Fig. 495 — Roma, Museo petriano. A. da Sangallo il G.: Modello per San Pietro. (Fot. Anderson).

5° se la grande nave continuerà come si è cominciata (con quattro arcate nuove), sarà lunga e stretta e sembrerà un vicolo;

6° tale nave sarà oscura come molte altre parti della chiesa ov'è impossibile condurre la luce;

7° provvedere a che la grande tribuna non cada in falso;

8° toglier le porte che mettono in comunicazione le cappelle tra loro;

9° correggere l'esiguità degli emicicli posti alle estremità del transetto;

Fig. 496 — Roma, Museo petriano. A. da Sangallo il G.: Modello in legno per la basilica di San Pietro.
(Fot. Alinari).

10° ridurre la sporgenza delle cornici marmoree nelle cappelle;
11° sostenere con pilastri la trabeazione delle grandi nicchie.
Morto Raffaello, Baldassarre Peruzzi è nominato collaboratore

del Sangallo nella direzione dei lavori di San Pietro, e i due grandi architetti apprestano, per ordine di Leon X, un piano d'insieme, partendo dal progetto di Bramante. È scelto il piano del Peruzzi, ma i lavori si strascicano lentamente tra indecisioni continue, sino all'avvento di Paolo III, che nel 1538 nomina architetto in capo della fabbrica di San Pietro Antonio da Sangallo e gli commette

Fig. 497 — Roma, Museo petriano. A. da Sangallo il G.: Modello in legno per la basilica di San Pietro.
(Fot. Alinari).

un definitivo modello della basilica in rilievo: modello eseguito, sotto la direzione del maestro, da Antonio Labaco, e compiuto dopo la morte del suo ideatore (figg. 495-497). Esso è il risultato di lunghi studi, a partire dal nuovo piano generale apprestato nel biennio 1520-21, durante la collaborazione col Peruzzi, a noi noto traverso un disegno in sezione agli Uffizi, per giungere al modello in legno eseguito più tardi ad incarico di Paolo III. Non è, in questo modello, la chiarezza logica che ci si aspetterebbe dalla sicura razionalità dell'autore del memoriale per San Pietro. Tenuto a base il progetto

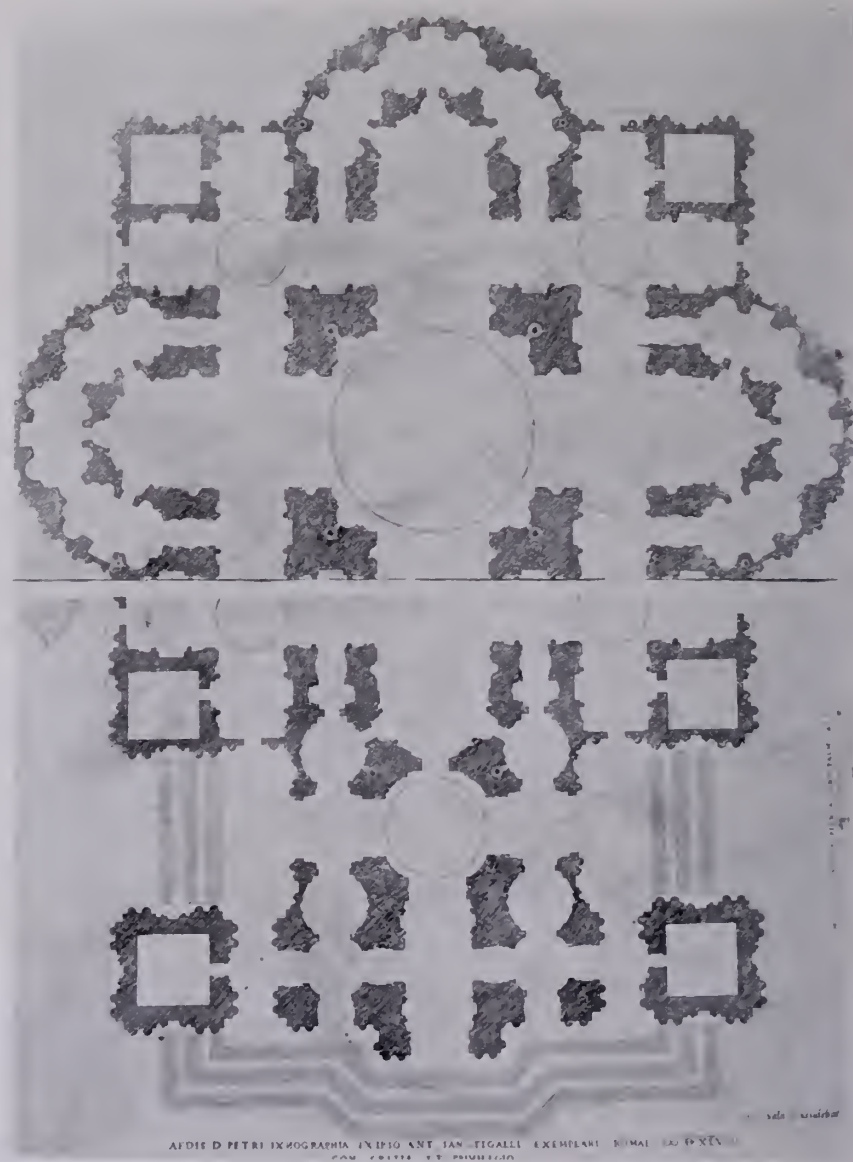



Fig. 498 — A. da Sangallo il G.: Pianta per la basilica di San Pietro.
(Da incisione di Antonio Salamanca).

di Bramante, il Sangallo ideò davanti alla chiesa un immenso prospetto con l'atrio e la loggia della benedizione, fiancheggiato da torri, e, di conseguenza, per non diminuire l'effetto della cupola,

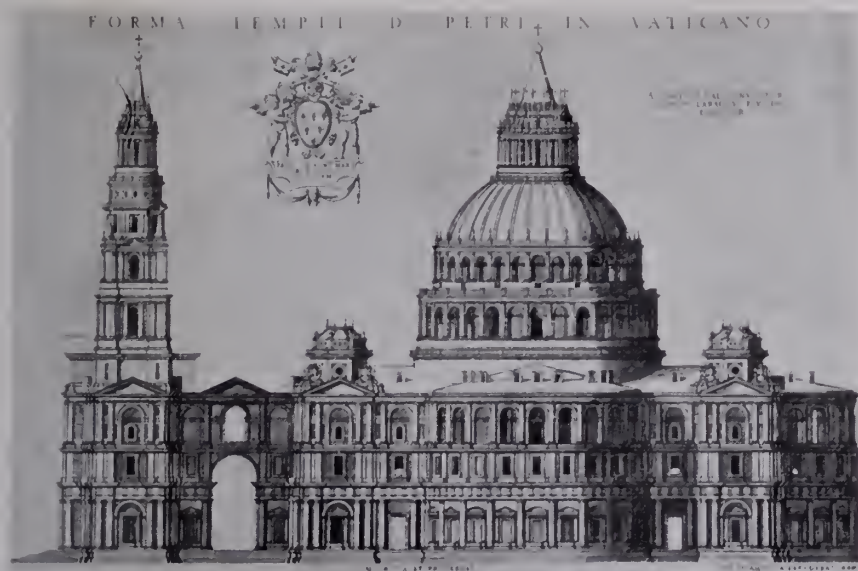



Fig. 499 — A. da Sangallo il G.: Disegno per la basilica di San Pietro, interpretato dal Labacco, suo discepolo.

Fig. 500 — A. da Sangallo il G.: Disegno per la basilica di San Pietro, interpretato dal Labacco, suo discepolo.

ne rialzò il sesto. L'immensa mole, complicata da un agglomeramento di motivi diversi: portici su portici, finestre su finestre, punte su punte, slanci di campanili e di cupole, non trova unità, e giustifica l'acerba critica di Michelangelo al progetto, «che con tanti risalti, aguglie e tritumi di membri, teneva molto più dell'opera tedesca

Fig. 501 — Roma, palazzo della Cancelleria. Giorgio Vasari: Visita di Paolo III ai lavori di San Pietro.
(Fot. Alinari).

che del buon modo antico o della vaga e bella maniera moderna», contrapponendosi alla visione di Bramante, «chiara schietta e luminosa».[1] Dei lavori dal Sangallo iniziati sul lato del braccio meridionale di San Pietro, quasi del tutto distrutti nel periodo miche-

[1] V. in VASARI, *Le Vite*. A ricordo dei progetti d'Antonio da Sangallo per la basilica di San Pietro, si hanno una pianta incisa dal Salamanca (fig. 498), e due alzati, uno dei quali in sezione, disegnati dal Labacco suo discepolo (figg. 499-500).

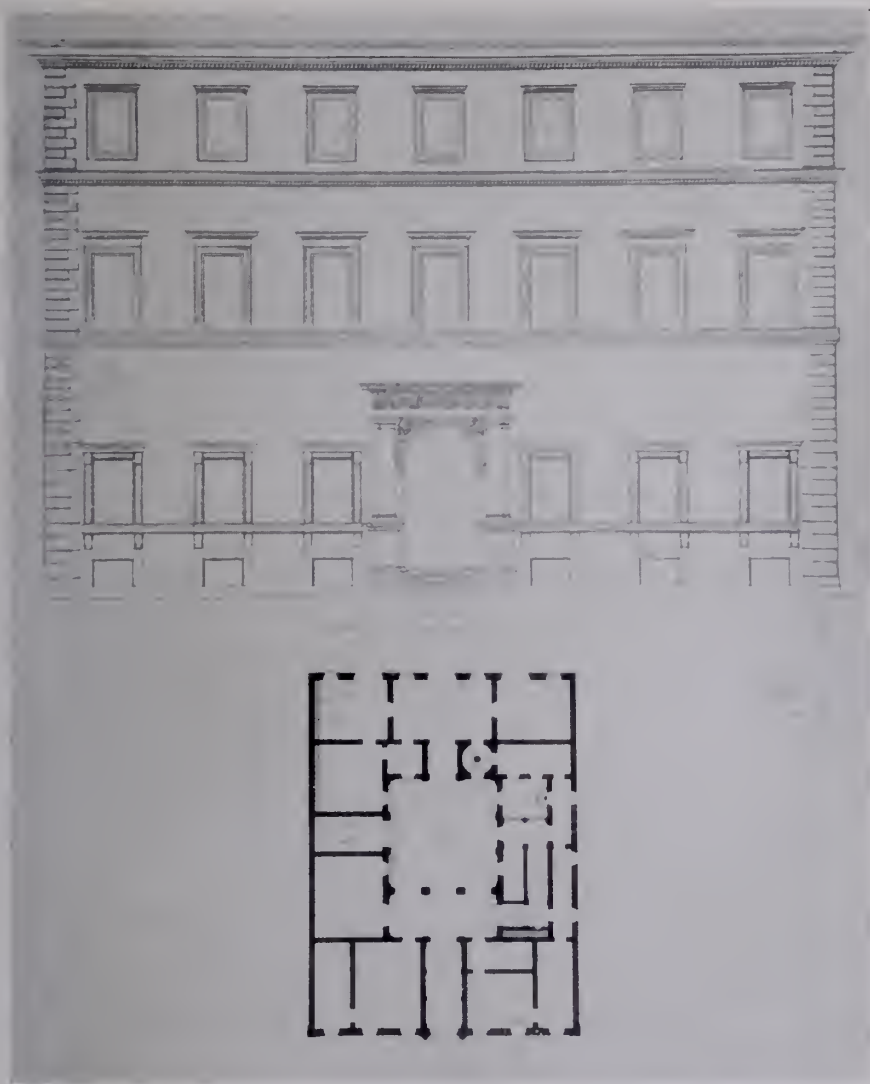



Fig. 502 — Roma, Palazzo Palma-Baldassini: Facciata su via delle Coppelle e pianta. (Dal Letarouilly).

langiolesco della grande costruzione, è ricordo in un affresco del Vasari alla Cancelleria (fig. 501).

Tra le prime opere compiute in Roma dal grande architetto fu, secondo il Vasari, palazzo Baldassini (fig. 502), ov'erano affreschi di Perin del Vaga, ora soltanto rappresentati da qualche frammento.

Fig. 503 — Roma, Palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Portale (fotografato di scorcio, per angustia di spazio). (Fot. Ceccato).

Fig. 504 — Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Particolare del vestibolo. (Fot. Ceccato).

Fig. 505 — Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Particolare dell'androne che mette alla scala.
(Fot. Ceccato).

Fig. 506 — Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Scala.
(Fot. Ceccato).

Il palazzo, molto ammirato dai contemporanei del Sangallo, sembra veramente più tardo, per la grandiosità del portale dorico fiancheggiato da colonne e coronato da un robusto architrave con fregio a

Fig. 507 — Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Vestibolo del primo piano. (Fot. Ceccato).

metope e triglifi (fig. 503), e per l'energia quasi michelangiolesca delle mensole che reggono le finestre del pianterreno. Nobilissimo, nella sua semplicità, è il vestibolo (fig. 504), diviso a specchi da pilastri

e da cornici al modo brunelleschiano e sormontato da una volta a botte, di superbo slancio e nitore. Nonostante qualche errore di proporzioni nel portale e nell'alto basamento della facciata, e qualche sagoma alterata dall'opera di un esecutore non abbastanza esperto, la grandezza dell'arte d'Antonio da Sangallo s'impone nell'atrio interno che mette alla scala e al cortile (fig. 505), con i sonori archivolti che dai pilastri salgono a reggere volte a vela di brunelleschiana purezza, nella scala non vasta (fig. 506), che trae slancio e vigore

Fig. 508 — Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Particolare di un pianerottolo della scala.
(Fot. Ceccato).

dagli archivolti possenti, nel taglio volumetrico dei pilastri, staccati in pienezza di plastico risalto dalla parete del primo piano (fig. 507), nelle squisite balaustre che fioriscono con grazia fiorentina dallo zoccolo di un'arcata cieca (fig. 508). Ma soprattutto riflette il genio dell'architetto l'ampia euritmia del cortile, ove al loggiato dorico, che riecheggia, negli archivolti profondi, l'imponente pienezza dell'architrave (fig. 509), succede, con grazia leggiera, un loggiato d'ordine ionico, con finestre semplici architravate e una trabeazione a fregio liscio (figg. 510-511). Le modanature possenti del loggiato dorico staccano da un fondo in mattoni, che ne accentua il risalto e aggiunge, per il sobrio accenno cromatico, grazia alla maestà delle arcate[1]. Ed

[1] Riproduciamo dall'opera del CLAUSSE sul Sangallo la visione intera dei loggiati, ora impedita perchè ridotto il cortile a magazzino (fig. 512).

Fig. 509 – Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Particolare del loggiato inferiore nel cortile. (Fot. Ceccato).

Figg. 510-511 — Roma, palazzo Baldassini. A. da Sangallo il G.: Particolari del loggiato superiore del cortile.
(Fot. Ceccato).

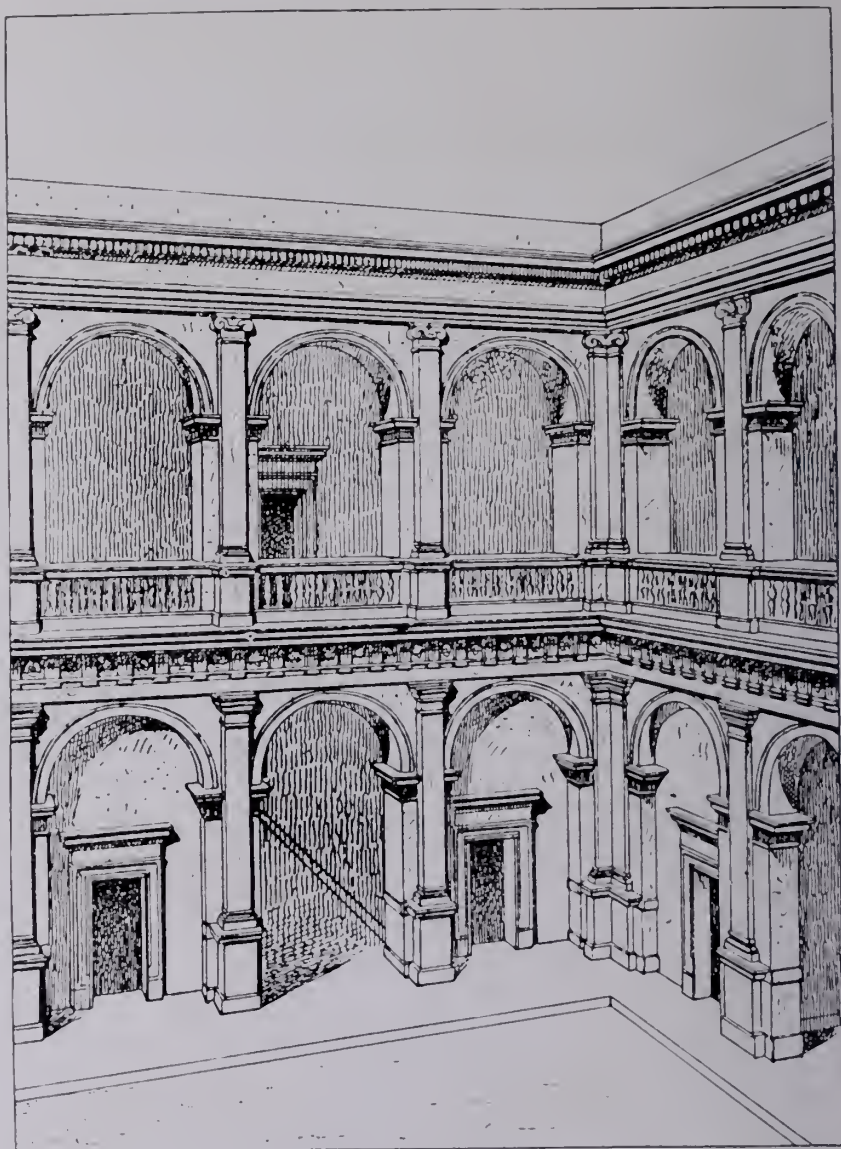



Fig. 512 — Roma, palazzo Baldassini-Palma: Veduta del cortile.
(Dal Clausse).

ecco, in un vano accanto al cortile, i capitelli di una colonna e d'un pilastro di sostegno farci sentire, con formidabile potenza, nelle arrotolate volute, il loro sforzo di cariatidi, tese a reggere il pondo

Fig. 513 — Roma, palazzo Baldassini.
A. da Sangallo il G.: Capitello di colonna a sostegno.
(Fot. Ceccato).

Fig. 514 — Roma, palazzo Baldassini.
A. da Sangallo il G.: Capitello di colonna a sostegno.
(Fot. Ceccato).

Fig. 515 — Roma, Via delle Cinque Lune. A. da Sangallo il G.: Palazzetto.
(R. Gab. Fot. Naz.)

delle volte (figg. 513-514). Qui Antonio da Sangallo ci appare emulo di Michelangelo.

Opera sicuramente primitiva del Sangallo in Roma ci sembra il palazzetto in via delle Cinque Lune (figg. 515-516), nella sua nobilissima, elementare semplicità. Richiama la facciata di Santa

Maria di Loreto nei due piani sovrastanti al solido basamento a bugnato, con tre porte quadre coronate da raggiere a ventaglio. Le doppie lesene doriche, che dividono in tre campi la facciata principale, aderiscono, come in quella chiesa, alla superfice nitida della facciata: tre finestre architravate s'aprono al primo piano, tre minori, con timide cornici, al secondo, le prime poggiate a un ripiegamento della trabeazione nuda e altissima, traversata dagli alti pie-

Fig. 516 — Roma, Via delle Cinque Lune. A. da Sangallo il G.: Basamento del palazzetto sopra citato.
(Fot. R. Gabinetto Fotografico Naz.).

distalli delle lesene, con risoluto stacco dal basamento robusto, massiccio. È una semplicità elementare, una timidezza di rilievi, una chiarezza di schema, che pienamente risponde a quella dell'esterno di Santa Maria di Loreto: la forma plastica emerge purissima dall'unità di volume del cubo nitido, non alterato da aggetti forti, da ombre, spianato sulla sua vigorosa base.

Trova parallelo in questa facciata, benchè più animato dallo slancio delle tre raggiere sopra le porte, il basamento magnifico di un palazzo non finito in via di Monserrato, deturpato purtroppo da

Fig. 517 — Roma, palazzo del Banco di Santo Spirito. A. da Sangallo il G.: Prospetto. (Fot. Alinari).

aggiunte posteriori di perfido gusto. Tre sono le porte, due architravate, minori, la mediana ad arco, e il crescendo di slancio tra i superbi ventagli di conci basta ad animare tutto il pianterreno.

Anche il palazzo della Zecca (fig 517), quando se ne tolgano tutte le aggiunte barocche, risponde a queste forme primitive del

Sangallo in Roma, col massiccio basamento a bugnato, in cui s'apre, nella facciata principale, una porta architravata quasi quadra tra

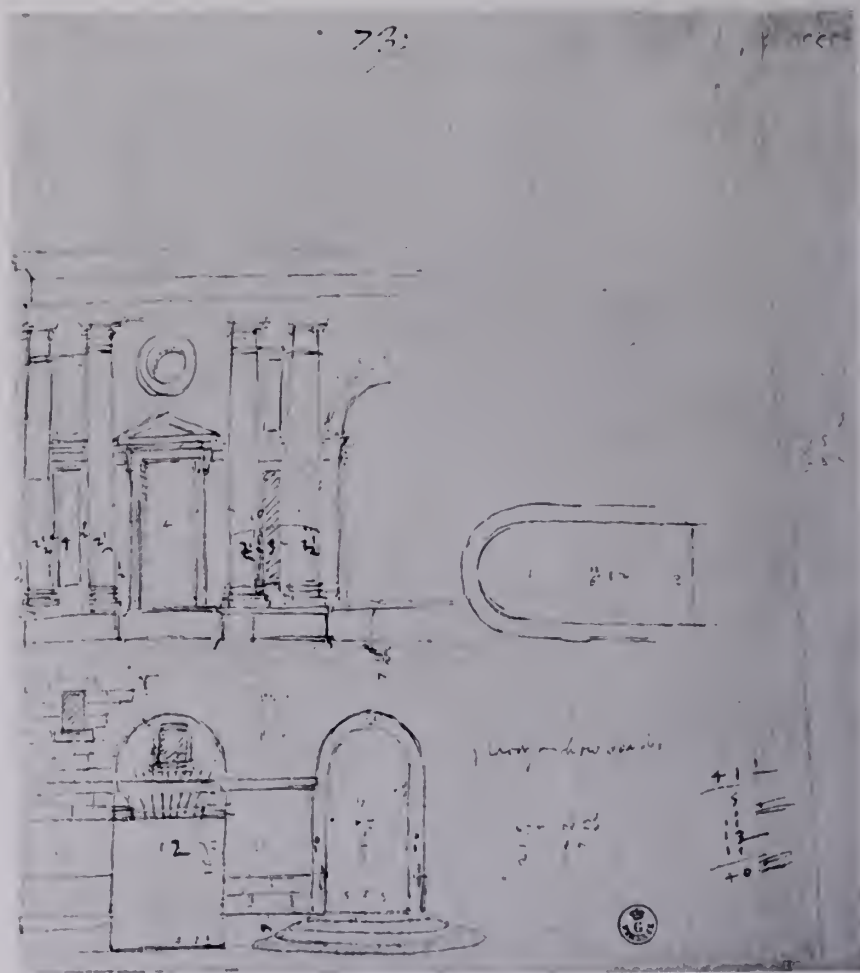



Fig. 518 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Studi per la Zecca, o Banco di S. Spirito, in Roma.
(Fot. della R. Sovr. all'Arte in Firenze).

due finestre rettangolari, che ne raggiungono il livello superiore, e, nelle due minori, portali ad arco aureolati da raggiere. Il fregio sangallesco fra due tese cornici attornia, come cintura preziosa, l'altissimo basamento, sporgendo da esso, e le raggiere delle tre porte

Fig. 519 — Roma, Via de' Coronari. A. da Sangallo il G.: Edicola di Ponte.
(Fot. Croci).

lo sorreggono, con espressione d'energia funzionale che il tardo Cinquecento toscano erediterà dal Sangallo. Sopra il sodo pianoterra s'innalza la base del prospetto slanciato, traversata dagli alti piedistalli delle lesene che lo tripartiscono in due campi minori, con fi-

Fig. 520 — Roma, S. Maria in Porta Paradisi. A. da Sangallo il G.: Particolare della facciata. (Fot. Vasari).

nestre divise da tondi entro specchio quadro, e in uno maggiore, entro cui si disegna un'arcata adorna, nei pennacchi, di clipei bramanteschi. Semplici foglie d'acqua aderiscono ai capitelli delle lesene, come all'esterno di Santa Maria di Loreto; e le cornici dell'arco mediano si disegnano piatte come attorno alla porta di quella chiesa. Forte è l'aggetto del cornicione sulla facciata, che dall'ombra degli oculi tra le finestre laterali e dal rilievo del loro anello di cor-

nice, come dall'incasso della parete fra i piedistalli delle lesene, trae risalti ignoti alle facciate di Santa Maria di Loreto e del palazzetto delle Cinque Lune. Anche la cornice, che lega basi di finestre e di lesene, non scompare dietro di esse con la timidezza che si notava in Santa Maria di Loreto, ma ne emerge acutamente lineata, energica. [1]

Più antica, anteriore al 1520 data scritta sulla porta, è la chie-

Fig. 521 — Roma, S. M. in Porta Paradisi. A. da Sangallo il G.: Interno. (R. Gab. Fot. Naz.).

setta dell'ospedale di San Giacomo degli Incurabili, nota col titolo di Santa Maria in Porta Paradisi (fig. 520), anche più semplice di

[1] Il disegno per la Zecca di Santo Spirito, agli Uffizi (fig. 518), fu interamente modificato nella costruzione. L'edificio corrisponde invece a quello che si vede nel disegno per la Zecca di Castro, anch'esso parte della raccolta Uffizi (v. fig. 584, più avanti). Le proporzioni della facciata romana sono meno eleganti, meno slanciate; invece di scudi si vedon due oculi ciechi entro quadrato; l'arcata si abbassa per lasciare allo scudo farnesiano e ai suoi nastri trionfale espansione; ma la rispondenza generale fra i particolari del disegno citato e della Zecca di Santo Spirito è quasi assoluta.

Tipico esempio d'architettura sangallesca in Roma è l'edicola di Ponte, costruita da Antonio per Alberto Serra, segretario della camera apostolica durante il Pontificato di Leone X, sull'angolo della sua casa in via de' Coronari, presso ponte Sant'Angelo, e detta «l'imagine di Ponte» per l'affresco, ora scomparso, di Perin del Vaga, raffigurante l'Incoronazione della Vergine (fig. 519).

Santa Maria di Loreto nella sua finissima tessitura di mattoni, da cui staccano i capitelli con spesse foglie d'acqua e volute ioniche men soffocate che sulle facce di quella chiesa. Tutta la vita della facciata disadorna s'accentra nell'arcone d'ingresso, profondo, denso di ombre, con la gran porta a cornici robuste, fortemente aggettate. Una trabeazione gagliarda, sotto la tettoia d'ombra di una cornice tesa ed energica, separa con violenza di risalti il piano inferiore dal superiore della facciata. Anche l'interno ottagonale (fig. 521), benchè soffocato da una fitta vegetazione d'ornati barocchi, attrae per l'armonia delle arcate, in cui s'alternano porte a grandi nicchie d'altare. Non vi sono finestre: la luce entra da oculi aperti nelle otto facce curvilinee della cupola (fig. 522), oltrechè da una lanterna al sommo, e a differenza che in Santa Maria di Loreto, di cui quest'armoniosa chiesetta sembra una riduzione, il presbiterio non si prolunga a navata e l'arco d'accesso non ne prende la profondità superba. La pianta, curvilinea nelle altre cappelle, nel presbiterio è quadra, e robusti archi reggono una cupoletta riccamente adorna. [1]

Fra le più attraenti opere romane di Antonio da Sangallo era certo, avanti i malaugurati rifacimenti, la Farnesina (figg. 523-524) de' Baullari, intatta, o quasi, nella facciata principale verso via dell'Aquila e nella contigua verso il largo e il vicolo, internamente rifatta verso Corso Vittorio Emanuele, e in parte nella facciata verso la piazzetta (fig. 525). A fine di dar aria e luce alle stanze verso il piccolo cortile, Antonio interruppe su questo lato la facciata sopra il pianterreno, nel tratto rispondente alla larghezza del cortiletto, mostrandoci, in vividi contrasti di luce e d'ombra, l'interno aperto all'aria e al sole con le sue logge lievi, fiorite. Notevole, all'esterno del palazzo, è la disposizione del bugnato nel pianterreno, a zone alterne, tipiche del Sangallo, di misurata lunghezza — quasi ridotta alla metà nelle più brevi —; raggiere di ventagli s'aprono festose, come a danza, in quel bugnato fine, signorile, che ci richiama l'arte de' carpentieri da cui presero inizio tutti i Sangallo, e che ritroviamo, non meno curato ed elegante di combinazioni, nei disegni per la Zecca di Castro e per « Casa mia » di Firenze. Una larga cintura piatta, che attornia il basamento, si spezza a greca per unire due

[1] Sulla porta della chiesa si legge la data 1523.

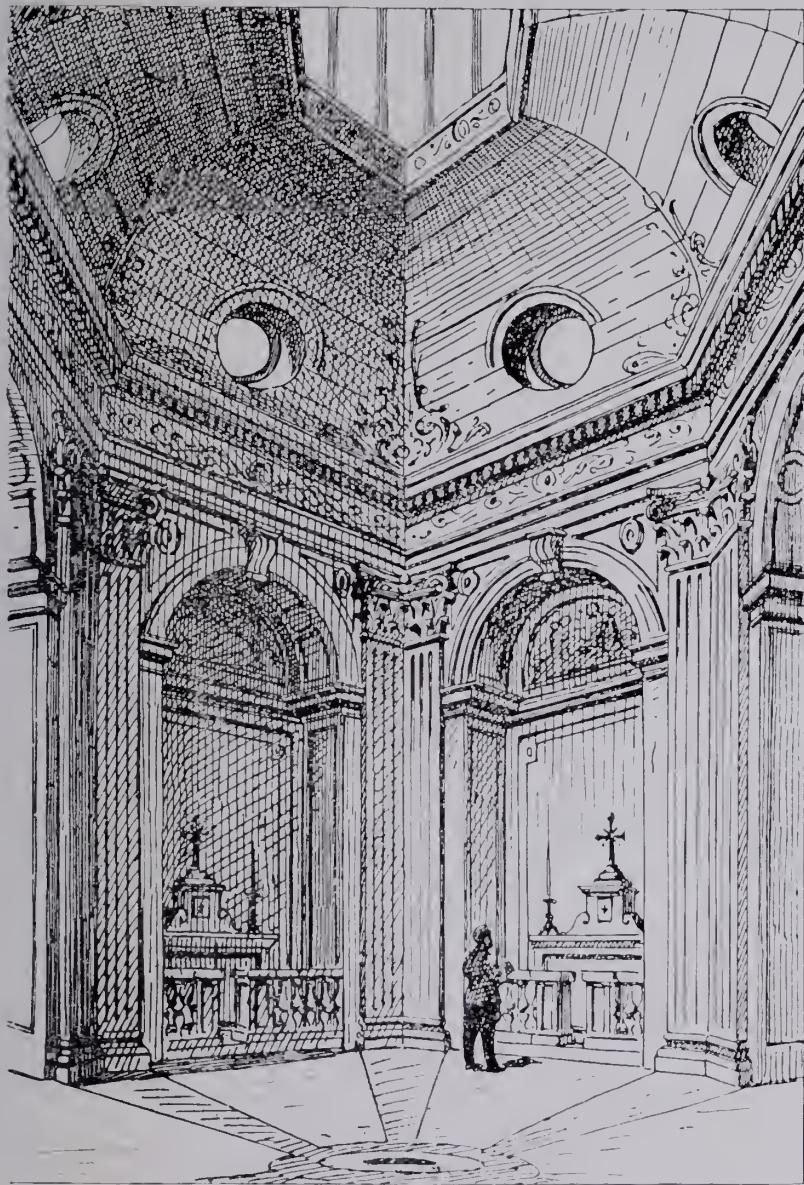



Fig. 522 — Chiesa di San Giacomo in Augusta. Interno. (Dal Clausse).

finestre sopra due porte a raggiera, e nella disposizione delle aperture, diverse per dimensioni e struttura, è una libertà, una varietà festosa, certo eccezionale nell'architettura del Sangallo. Tre logge

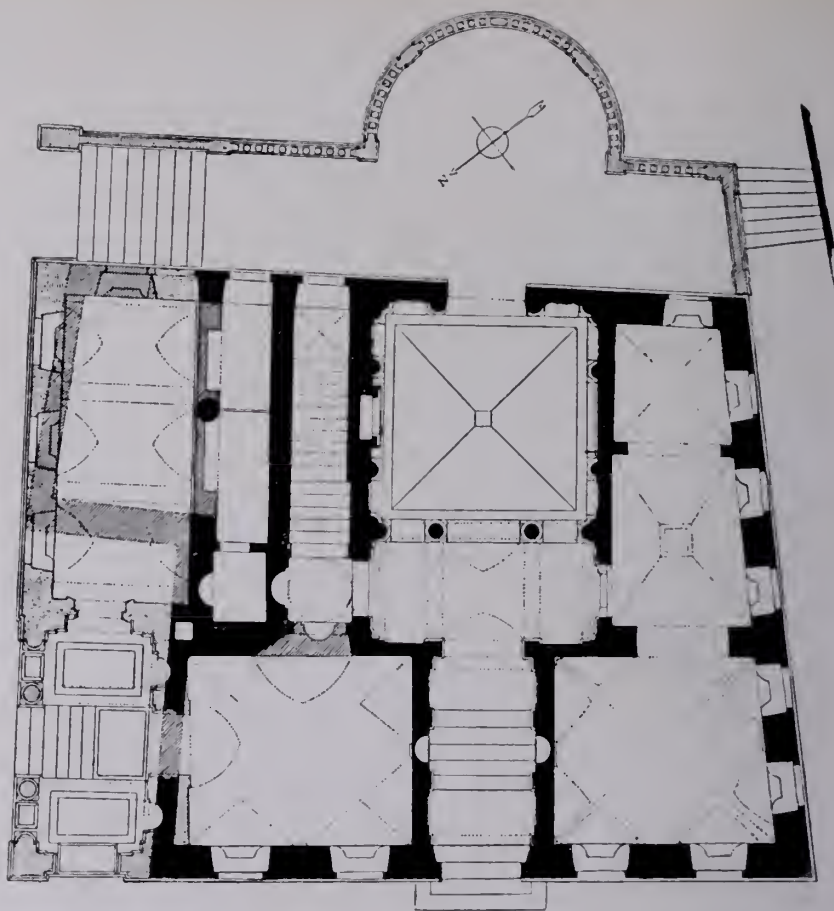



Fig. 523 — Roma, Palazzo Le Roy, o Farnesina de' Baullari. Pianta.

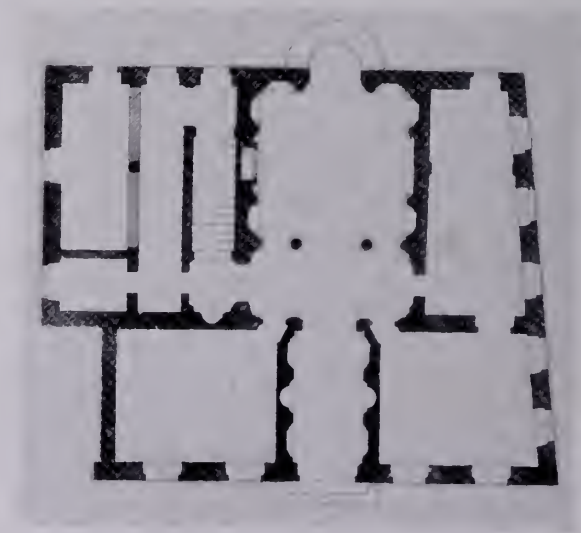



Fig. 524 — Roma, Palazzo Le Roy. Pianta del Palazzo. (Dal Letarouilly).

Fig. 525 — Roma, Palazzo Le Roy. A. da Sangallo il G.: Una facciata.
(Fot. Anderson).

cingono tutto il cortile; le inferiori, architravate, sono interrotte dall'arco dell'apertura mediana, più ampia; la superiore s'apre libera all'aria dietro i fusti di giglio di colonnine ioniche di squisito lavoro. Par che il Sangallo, incantato dalla sua leggiadra creazione, dimentichi, come poche volte nel corso della sua vita, la pro-

Fig. 526 — Roma, palazzo Le Roy. A. da Sangallo il G.: Angolo del cortiletto. (Fot. Ceccato).

Fig. 527 — Roma, palazzo Le Roy. A. da Sangallo il G.: Scorcio del cortiletto.
(Fot. Ceccato).

Fig. 528 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Edicola sopra il pozzo nel cortile. (Fot. Ceccato).

pria severa nobiltà, e tutto fiorisca sotto le sue mani di toscano disegnatore: il fregio tra il basamento a bugnato e il primo piano, tenue come orlatura a ricamo, col cinguettio delle minuscole volute in corsa verso direzioni contrarie, la cintura gigliata a limite del

Fig. 529 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Dalla loggetta del II piano sul cortile, ala destra.
(Fot. Ceccato).

secondo piano, le frange di dentelli ridenti al trillo del sole tra l'ombra che cade dalle mensole del cornicione sporgente.

All'interno, nella sua piccolezza, il cortile (figg. 526-527) sembra un tempietto. Lo stile architettonico del Sangallo vi si rispecchia nella sua mirabile unità plastica. Colonne alveolate s'abbinano agli angoli del cortile e fiancheggiano l'arcata mediana d'ogni parete, sorreggendo la maestosa trabeazione dorica, con triglifi tra metope adorne di gigli e d'ermellini stilizzati, insegne gentilizie di Thomas Le Roy. Questa ferma cintura lega colonna a colonna su tutti i lati del cortile, e un nuovo legamento stringe fra loro i collarini di esse. Stupenda è la soluzione d'angolo: i plinti delle mezze colonne si incontrano ad angolo retto, formando zig zag, le basi curvilinee s'aggiogano, e, sotto gli abachi sporgenti a punta di freccia, i capitelli son cinti da triplice anello di cornice. Un pozzo si nasconde a sinistra, entro un'edicola classica (fig. 528); e, sopra il pianoterra chiuso da muro, le aperte logge della facciata prospiciente alla piazzetta di San Pantaleo s'innalzano verso il sole con grazia leggiera (fig. 529-531), coronate in alto dal cornicione possente (fig. 532-533).

All'interno del portico (figg. 534-535), i pilastri sostituiscono le colonne; nelle lunette delle pareti minori s'incavano tondi emisferici quali coppe di terso cristallo, mentre le lunette della parete più lunga, incavate a quarto di sfera, s'affondano nel vivo della pietra con adamantino nitore. Da questo portico si comunica col portale d'ingresso su via dell'Aquila, mediante un androne con volta a lacunari tra fasce tagliate in spessore, e, sulle pareti, tra pilastri dorici dal gonfio capitello, auliche nicchie entro rettangoli affondati per doppio grado. Sopra la porta si tende una lunetta larga e bassa, a base piana, addentrata di un grado nello spessore della pietra. Così limpido è lo schema architettonico, così mirabilmente armonioso e organico, che il minuscolo androne ne deriva illusoria grandezza. Cortile, vestibolo, sottoportico, scala (fig. 536), anche il pianerottolo della scala con la splendente coppa alabastrina della cupoletta e le terse mirabili nicchie (fig. 537), ci presentano, forse più chiaramente che altre opere di vasta mole, la perfetta visione plastica del Sangallo, che definisce limpidi i volumi scavando nel vivo della pietra, staccandone a gradi netti i rilievi, legando membro a membro in unità salda, inscindibile.

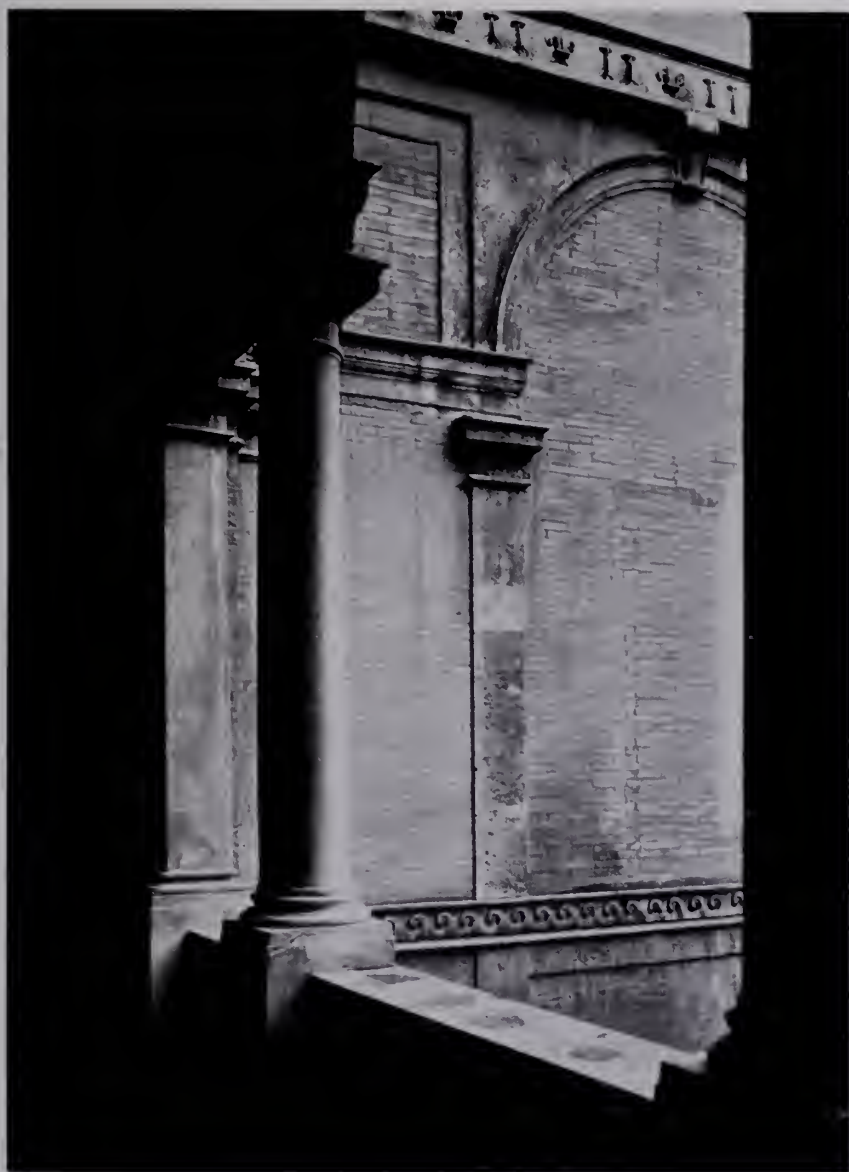



Fig. 530 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Dalla loggetta del II piano sul cortile, ala sinistra.
(Fot. Ceccato).

Fig. 531 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Loggiato del III piano.
(Fot. Ceccato).

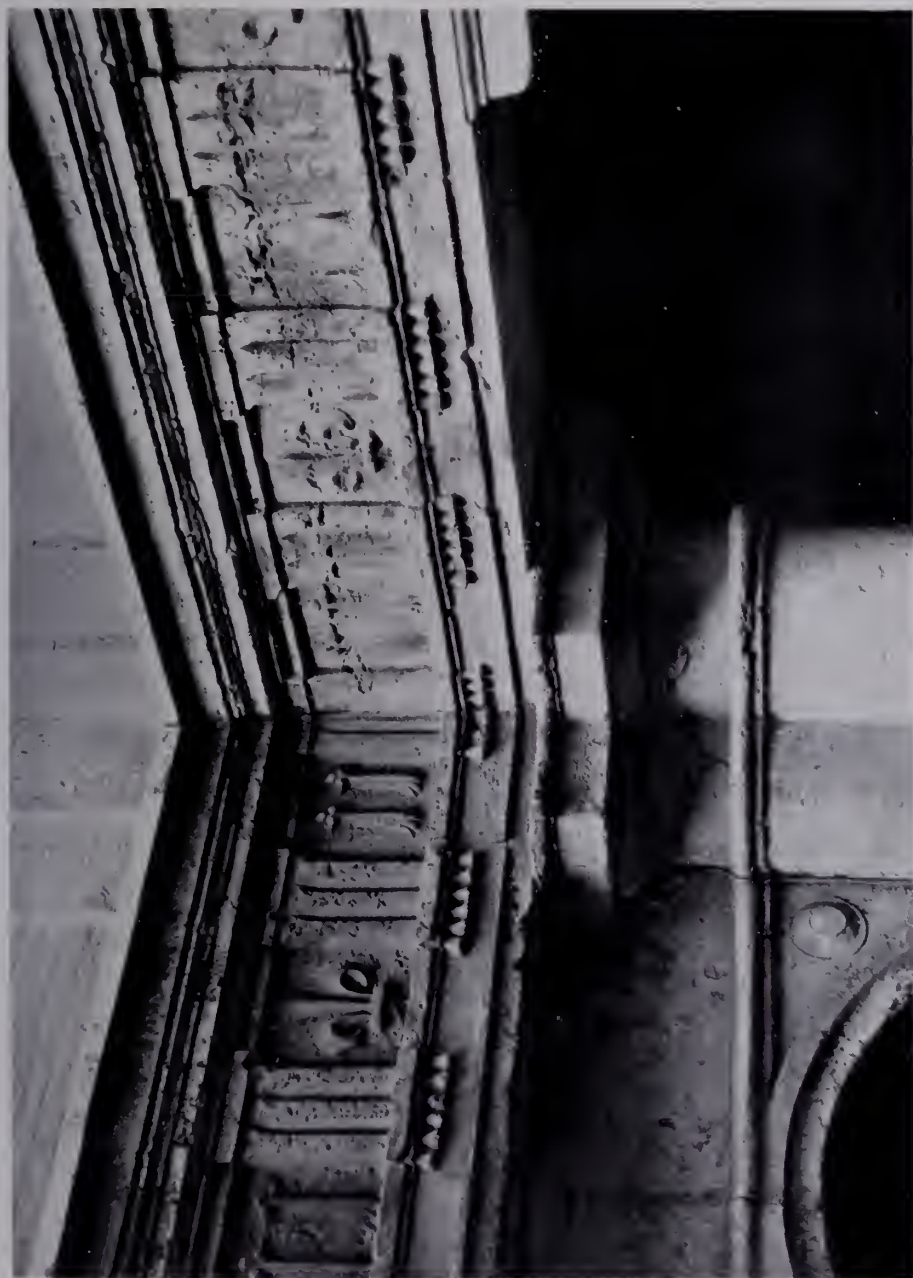



Fig. 532 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Particolare dell'architrave del cortile. (Fot. Ceccato).

Fig. 533 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Cornicione.
(Fot. Ceccato).

La pianta dell'edificio è quadrata, e sulle due facciate non interrotte, s'aprono nei due ordini superiori, cinque finestre. L'antica dimora di Thomas Le Roy non è ampia; ha proporzioni di palazzina, eppure le due facciate appaiono vaste, imponenti. Il basamento (fig. 538), rialzato da un alto zoccolo massiccio, con semplici aperture rettangolari coronate da raggiere, è afforzato da bugne in zone di

Fig. 534 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Veduta dell'architrave nel portico verso il cortile.
(Fot. Ceccato).

grandezza alterna, la più breve quasi dimezzata; e una salda cintura lo separa dal piano terra, con quattro finestre tra cui si slancia il portale aureolato (fig. 539), mirabile di proporzioni e unito per la raggiera alla cintura di pietra che stacca dal fondo e si chiude, sopra il portale, con la fibbia gemmata di un giglio tra ermellini a foggia di fiore (fig. 540). Ampie, maestose, s'aprono le cinque finestre del primo piano (fig. 541), con timpani triangolari e curvilinei alternati, sopra uno zoccolo di rara bellezza, composto come di più assi di legno fine, piegate e ripiegate sotto ogni finestra per segnare

Fig. 535 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Lunetta sotto il portico del cortiletto.
(Fot. Ceccato).

in doppio grado il rilievo dei davanzali. Torna qui ad apparire in Antonio il costruttore partito dall'arte del legnaiolo, comune iniziatrice degli architetti della famiglia Sangallo. Nel secondo piano

Fig. 536 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Scala d'accesso al terzo piano. (Fot. Ceccato).

(fig. 542), le finestre son meno imponenti, chiuse da tenui cornici ad angoli ripiegati, sotto l'aggetto dell'architrave; piatti frammenti di pilastrini salgono a sostenerle dalla cornice inferiore della trabea-

zione, come orlatura trapunta di gigli e d'ermellini stilizzati. L'ornamento araldico si ripete, tra mensole fogliacee, nel diadema gemmato del cornicione [1].

Fig. 537 — Roma, palazzetto Le Roy A. da Sangallo il G.: Nicchia del pianterreno, ai piedi della prima rampa di scala. (Fot. Ceccato).

[1] La Farnesina de' Baullari, o palazzo Regis, deve questo suo secondo nome al bretone Thomas Le Roy, che ne fu il fondatore. In una tavoletta di marmo è la scritta « Thomas Regis Brito de Meczaco Redonensis Diocesis Camere Apostolicae Clericus Abbreviator de Maiori et Scriptor Apostolicus me fieri fecit. MDXXIII ». Oltre la scritta, su questa tavoletta è un ermellino sormontato dalla corona di conte, tra due gigli. Circa il tempo della Farnesina si deve probabilmente datare il bel palazzetto

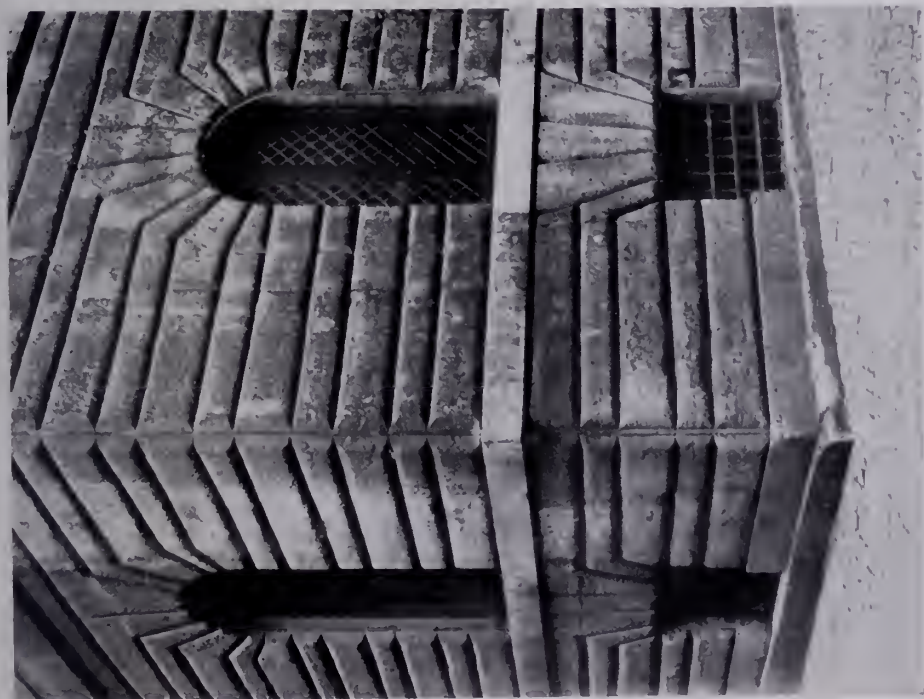



Fig. 538 — Roma, palazzetto Le Roy.
A. da Sangallo il G.: Angolo posteriore, piano terra.
(Fot. Ceccato).

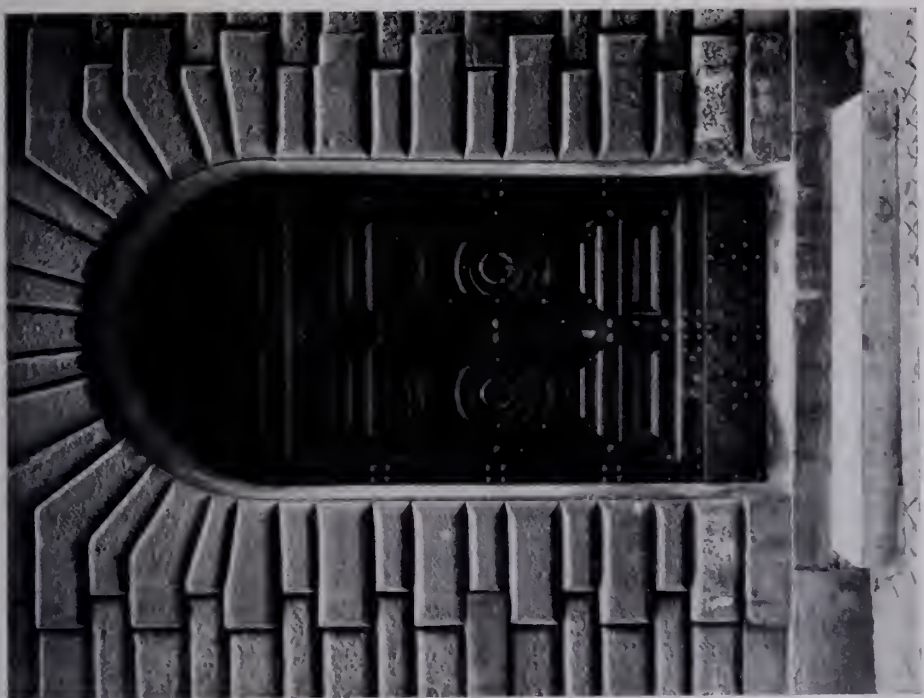



Fig. 539 — Roma, palazzetto Le Roy.
A. da Sangallo il G.: Porta d'ingresso dal vicolo dell'Aquila.
(Fot. Ceccato).

Fig. 540. — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Parte superiore della porta d'ingresso dal vicolo dell'Aquila.
(Fot. Ceccato).

Fig. 541 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Angolo posteriore primo piano. (Fot. Ceccato).

tronco che sorge tra via de' Banchi Vecchi e via delle Carceri, al n. 14, con eleganti cornici di finestre e porte e l'espressione d'atletica energia delle catene di bugnato agli angoli, quasi ferree morse, e delle ripiegate cornici che da esse si protendono acute, taglienti (fig. 543).

Fig. 542 — Roma, palazzetto Le Roy. A. da Sangallo il G.: Angolo posteriore, secondo piano. (Fot. Ceccato).

Minore importanza artistica hanno i palazzi del Sangallo in via Giulia, severi e freddi, talvolta quasi meccanici: tra essi ricordiamo l'inizio di quello che poi fu palazzo Ricci-Sacchetti, e il bel

Fig. 543 — Roma, Via de' Banchi Vecchi. A. da Sangallo il G.: Palazzetto non finito. (Fot. Ceccato).

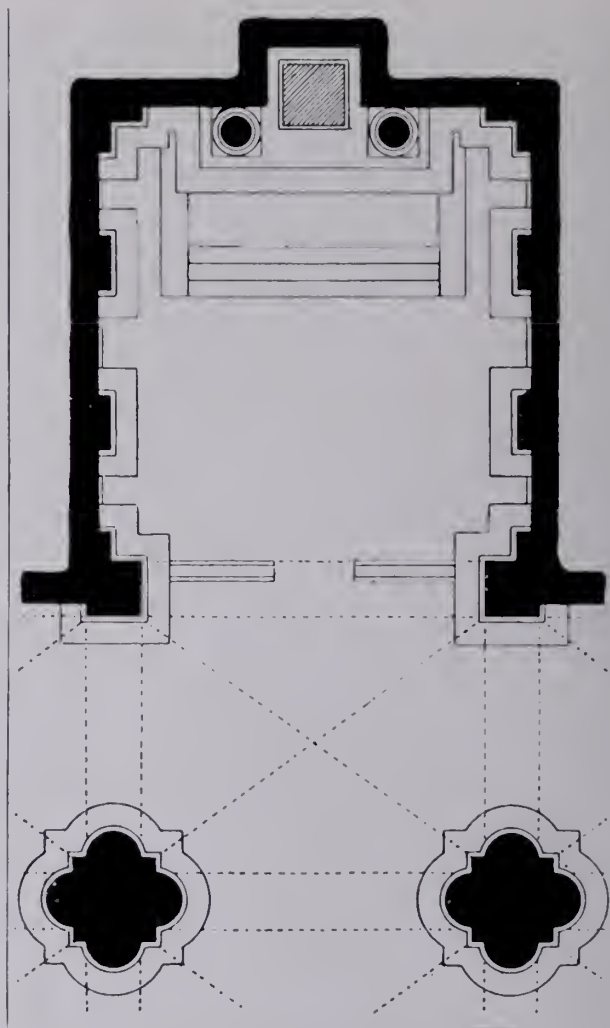



Fig. 544 — Roma, Chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli. Cappella d'Antonio Sangallo: Pianta. (Dal Clausse).

cortile del palazzo della Pretura, dove il loggiato dorico, arcuato nel mezzo, architravato ai lati, trova eco nella finestra alla palladio dell'ordine ionico sovrastante[1]. Grande impresario di costruzioni, il Sangallo lavorò anche per le chiese di San Giacomo a Scossacavalli, di San Giovanni dei Fiorentini, di Santa Maria di Monserrato e di

[1] Vedi anche per l'attività del Sangallo in Roma il palazzo in via Monserrato (GIOVANNONI, in *Architettura*, fig. 53 a pag. 81).

Fig. 545 — Roma, San Giacomo degli Spagnoli. A. da Sangallo il G.: Particolare della cappella del Card. Alborense. (Fot. Ceccato).

San Marcello come provano i disegni rimasti, e aperse, in San Giacomo degli Spagnoli, la nobilissima cappella del Cardinale Alborense (fig. 544)[1]. In essa abbiamo un esempio tra i più tipici di quella inscindibile unità di struttura che è propria dell'arte sangallesca. Ogni parte è collegata così che le sagome delle basi di pilastri si continuino nel massiccio parapetto della cappella (fig. 545); anche tra lesena e lesena, le cornici delle basi continuano lungo le pareti, nello zoccolo che forma dorsale ai sedili, i quali a lor volta sono prolungamento del parapetto e dei piedistalli di pilastri (figg. 546-547). Dal robusto sedile sorgono le mirabili lesene che tripartiscono le pareti laterali incorniciando gli affreschi di Pellegrino da Modena, e nella parete di fondo inquadrano l'altare fiancheggiato da colonne scanalate (fig. 548). Ogni particolare della cappella, sopra la base severa dello zoccolo, fiorisce d'eleganza fiorentina: l'altare semplice, aulico, nella serena armonia delle sue proporzioni, i fusti delle colonne e dei pilastri, a scanalature staccate per larghi decisi intervalli, con la chiarezza di determinazione che è lineamento inconfondibile dell'arte di Antonio il Giovane, e che giunge al massimo nel passaggio fra il terzo inferiore pieno e i due terzi superiori a scanalature profonde: passaggio segnato da sezioni oblique che prendon luce dall'alto, traendone limpidità cristallina. Sotto gli abachi alati, sboccia il floreale rigoglio dei capitelli corinzi (fig. 549), con foglie sottili, cesellate, staccate per squadri profondi, frementi alla luce, e, al disopra, la primavera par costelli di margherite la volta come prato fiorito (fig. 550).

Non si deve inoltre dimenticare l'opera, certo importante, data dal Sangallo alla costruzione di Villa Madama. Non solo i disegni rimangono ad attestarla, ma molte parti della fabbrica stessa. Tra i disegni è un grande piano completo della villa (fig. 551), che risponde in molte parti ad essa quale oggi la vediamo, e se anche fu commesso all'architetto da Raffaello, largo contributo il genio del Sangallo dovette portare alla vastità e bellezza del concetto architettonico, alla chiarezza della distribuzione. Piccola parte ebbero certo,

---

[1] Portò anche, nell'interno della chiesa, modificazioni cui si riferiscono vari disegni agli Uffizi, e cioè: un piano generale dell'edificio con la nota « a S. Jacomo delli Spagnioli in Roma », una sezione della cappella principale interna, con la nota « per riformarla »; il profilo della cornice e dell'architrave « del tabernacholo di S. Jachomo ».

Fig. 546 — Roma, San Giacomo degli Spagnoli. A. da Sangallo il G.: Particolare della cappella del Card. Alborense.
(Fot. Ceccato).

Fig. 547 — Roma, San Giacomo degli Spagnoli. A. da Sangallo il G.: Particolare della cappella del Card. Alborense.
(Fot. Ceccato).

Fig. 548 — Roma, S. Giacomo degli Spagnoli. A. da Sangallo il G.: Particolare della cappella del Card. Alborense.
(Fot. Ceccato).

Fig. 549 — Roma, San Giacomo degli Spagnoli. A. da Sangallo il G.: Particolare della cappella del Card. Alborense.
(Fot. Ceccato).

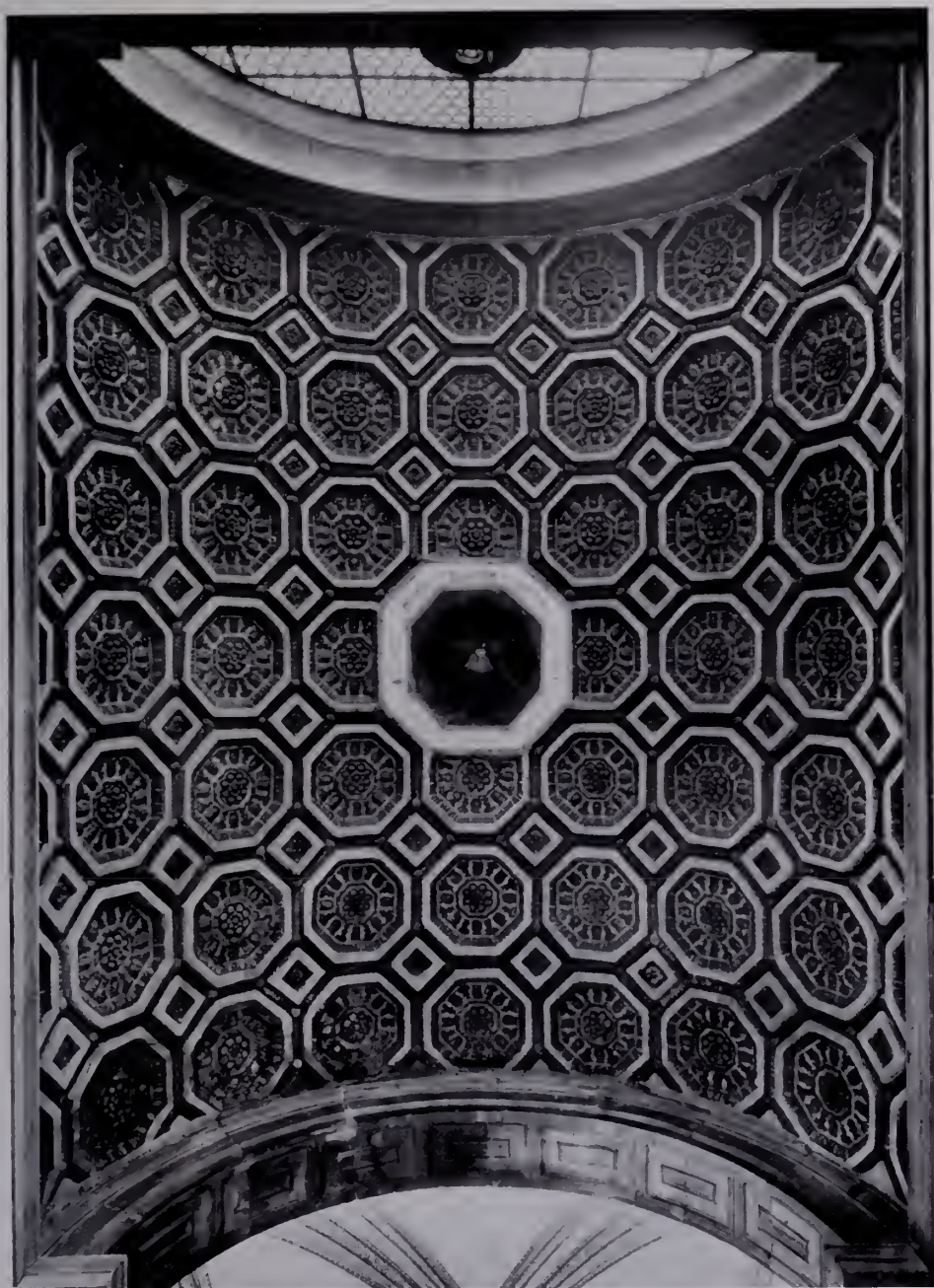



Fig. 550 — Roma, San Giacomo degli Spagnoli. A. da Sangallo il G.: Particolare della cappella del Card. Alborense.
(Fot. Ceccato).

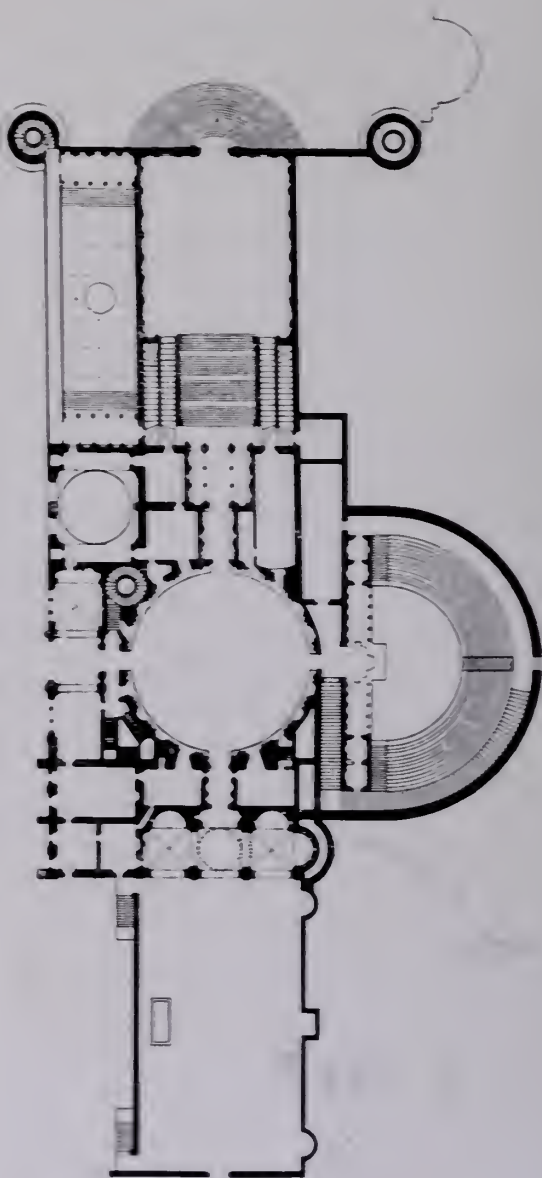



Fig. [illegible] — Roma, Villa Madama. A. da Sangallo il G.: Pianta generale.
(Dal Clausse).

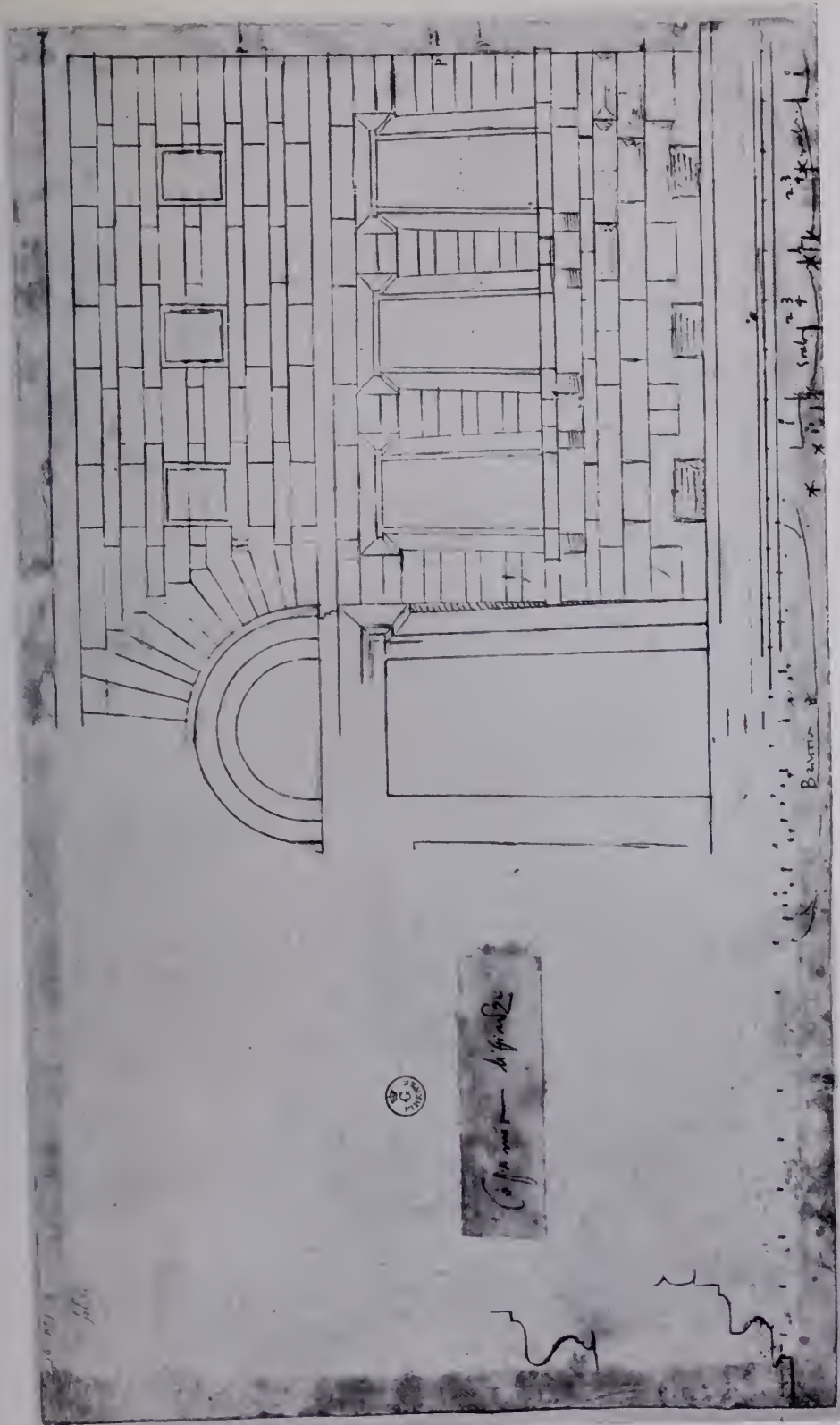



Fig. 552 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Disegno per « Casa mia di Firenze ».
(Fot. Brogi).

al suo confronto, nella creazione della celebre villa, Giulio Romano e Giovanni da Udine.[1] Anche il vestibolo d'ingresso al palazzo, che, secondo il piano del Sangallo, doveva essere a volta, diviso in tre parti mediante colonne isolate, trova corrispondenza con quello monumentale di palazzo Farnese.

Fig. 553 —A . da Sangallo il G.: Progetto per consolidare i pilastri della cupola di Loreto. (Fot. R. Sovr. all'Arte medievale e moderna in Firenze).

Purtroppo nulla è rimasto della casa che il Sangallo si edificò in Firenze, se non due fogli, in uno dei quali si vede il disegno per il cornicione e la scritta: « In chasa mia andò a Firenze », nell'altro quello per la facciata del pianterreno, con la nota: « Casa mia di Firenze » (fig. 552). Basta questo disegno a darci la misura della

[1] Agli Uffizi, in un foglio del Sangallo, si vedono le due parti della voluta di un capitello ionico, e la scritta: « Modani della Vigna del Papa ». Inoltre, negli archivi del Vaticano, si trovano note di quattordici pagamenti ad Antonio, tra il 2 maggio 1524 e il 22 luglio 1525, per lavori alle fontane della « Vigna del Papa ».

eleganza di tale costruzione, per il fine impiego del bugnato, e per la bellezza delle finestre ampie ad angoli superiori ripiegati, della porta aureolata da molteplici cornici ad arco, superba nello slancio

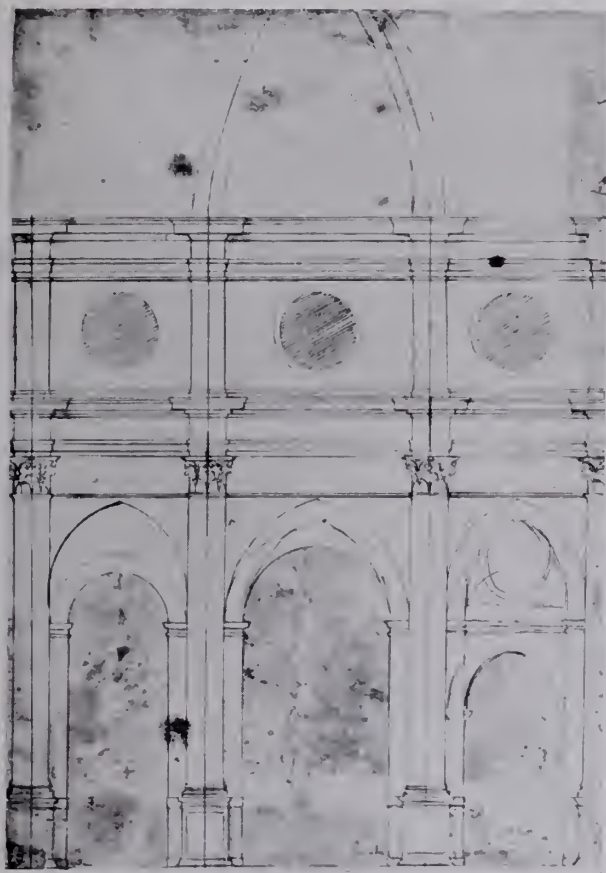



Fig. 554 — A. da Sangallo il G.: Progetto per consolidare i pilastri della cupola di Loreto.
(Fot. R. Sovr. all'Arte medievale e moderna in Firenze).

del ventaglio di conci da esse irradiato. La ferma cintura del Sangallo, che parte dall'architrave della porta, passa al disopra delle finestre; un'altra più ampia circonda tutto il basamento, e le finestrine rettangolari, che s'aprono a metà fra le due cornici, paion darsi la mano, così unite dalle zone di bugnato. È uno schema chiaro, limpido, quasi luminoso, che ci fa pensare a *casa mia di Firenze* come

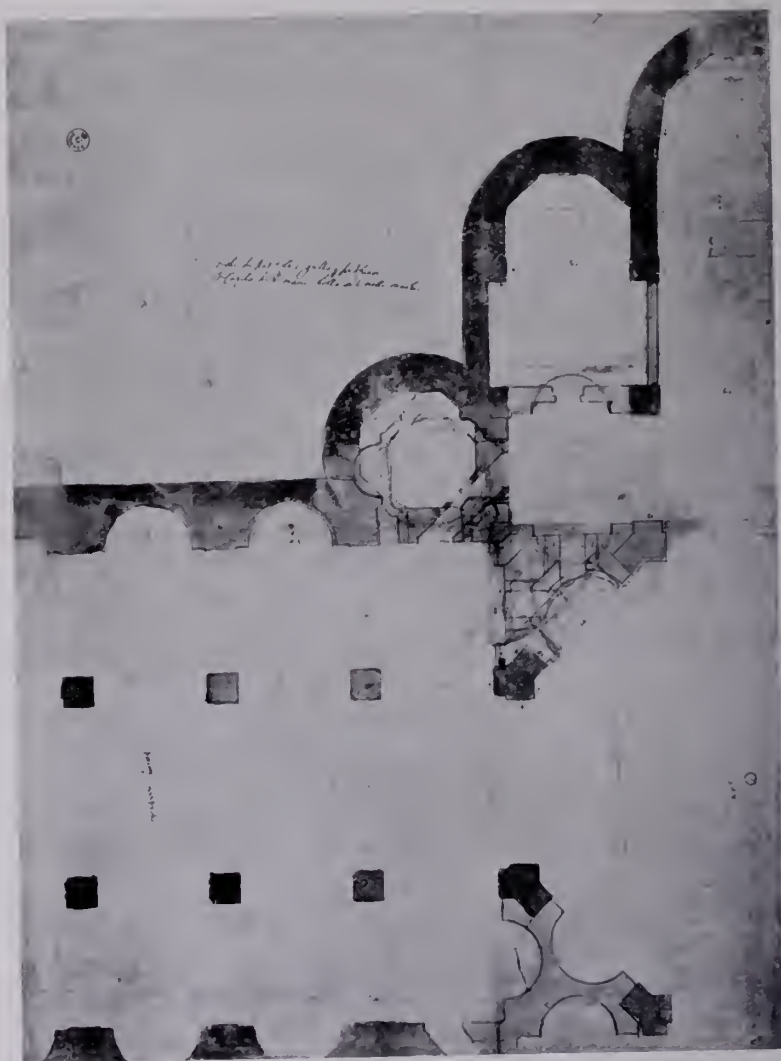



Fig. 555 — A. da Sangallo il G.: Pianta della cupola di S. Maria di Loreto.
(Fot. R. Sovr. all'arte medievale e moderna in Firenze).

a una delle creazioni più belle del Sangallo, tutta eleganza e nobiltà serena.

Durante il 1526 apparvero crepacci nei piloni della cupola della basilica di Loreto, minacciando rovina. Antonio da Sangallo, tecnico d'insuperabile esperienza, fu, come sempre, consultato da Cle-

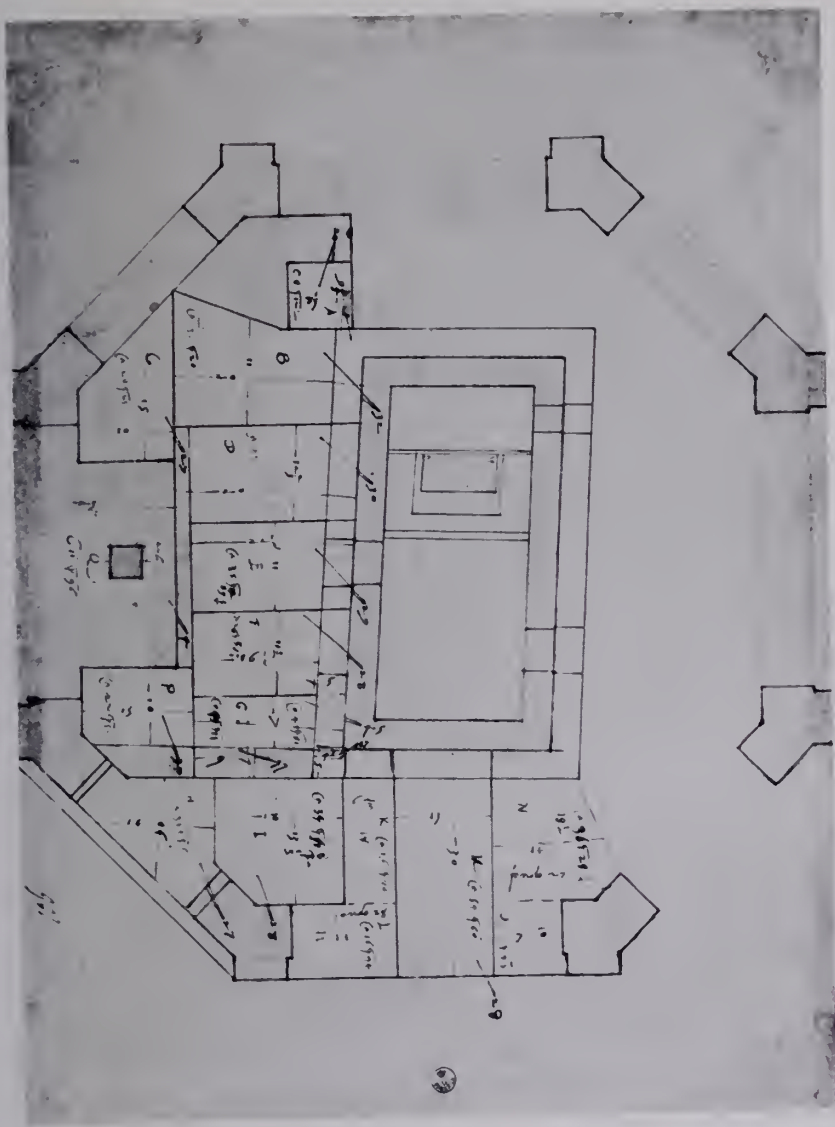



Fig. 556 — A. da Sangallo il G. e Baronino suo aiuto: Pianta della cupola della Santa Casa di Loreto.
(Fot. R. Sovr. all'Arte medievale e moderna in Firenze).

mente VII, che lo mandò a Loreto perchè vi portasse rimedio. Di tutta quest'opera di consolidamento e di modificazione rimangono agli Uffizi disegni annotati (figg. 553-557). Altri disegni si riferiscono ai

lavori del palazzo apostolico di Loreto, e fra questi è un piano dei loggiati del palazzo, quale si trovava all'arrivo del Sangallo. Il dorso

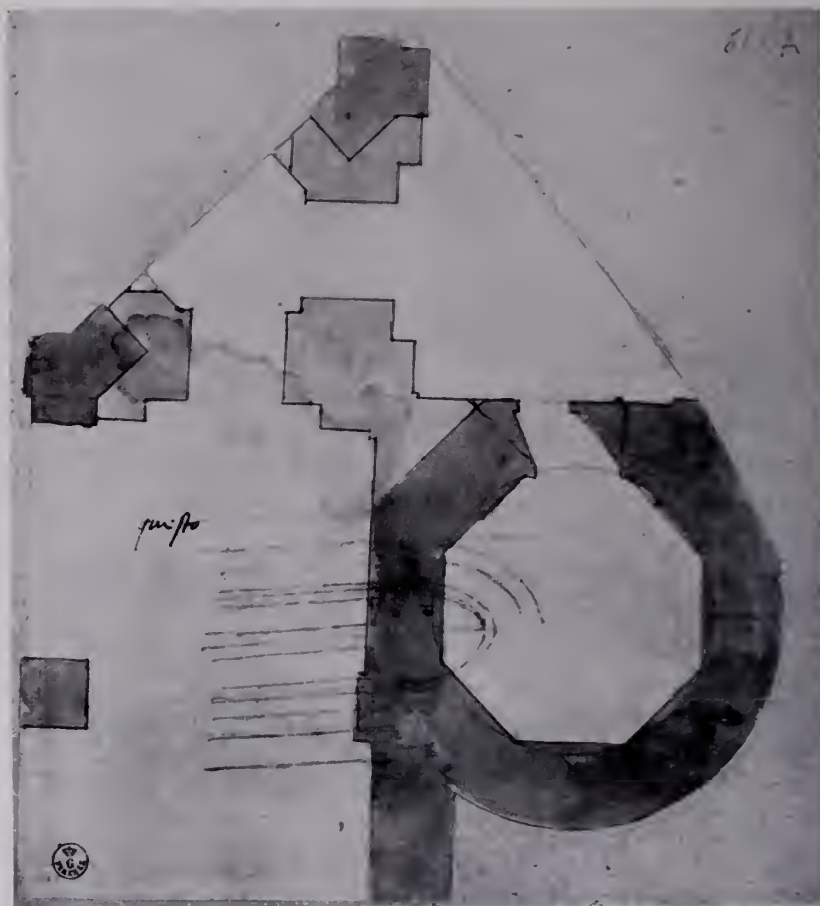



Fig. 557 — A. da Sangallo il G.: Altro schizzo per la cupola di Loreto. (Fot. R. Sovr. all'Arte medievale e moderna in Firenze).

del foglio porta la nota: « Santa Maria di Loreto in la Marchia, cioè lo palazzo inanzi alla chiesa, principiato per Bramante, guidato male per lo Sansovino; bisogna corregierlo ». Un altro disegno rappresenta l'alzato d'una porta e di basi di colonne, con la scritta: « del palazzo e campanile di Loreto », altri ancora figurano « pilastro, basa, capitello, per Loreto ». Certo, l'intervento del Sangallo dovette

Fig. 558 — Foligno, Duomo. A. da Sangallo il G.: Cappella del SS. Sacramento.
(Fot. Ceccato).

essere ampio, perchè i grandi loggiati portano chiara la sua impronta [1].

Probabilmente mentre dirigeva i lavori di Loreto, Antonio da Sangallo diede i disegni per la costruzione della cappella del Sacramento (fig. 558), annessa al duomo di Foligno, di cui agli Uffizi è un piano con due scritte, una sul diritto del foglio: « Capella del Corpus

Fig. 559 — Orvieto, Pozzo di San Patrizio. Copertura del pozzo. (Fot. Ceccato).

Domine de Fuligno », l'altra dietro: « Fuligno per la capella de lo Corpus Domine in Santo Filitiano (se a mandare li modini) ». È una cappella a pianta poligonale con angoli brevi smussati, entro cui s'affondan nicchiette. Pilastri ionici binati s'aprono a libro negli angoli, e in alto la cupola poggia direttamente sulle lunette sovrastanti alle facce maggiori del poligono, tra oculi aperti sopra le minori. È una limpida costruzione, che porta in ogni particolare il suggello della visione plastica di Antonio da Sangallo, nel taglio

[1] Successore del Sangallo nei lavori di Loreto fu Giovanni Boccalino da Carpi.

Fig. 560 — Orvieto, Pozzo di San Patrizio. Veduta dall'alto.
(Fot. Ceccato).

netto delle grandi nicchie a fondo piano, della robusta trabeazione a gradi, delle lunette e degli oculi, nella stupenda coppa alabastrina della cupola, da cui si svolge l'anello purissimo del lanternino. Tanto nitore di taglio trova esatto riscontro all'interno della Farnesina dei Baullari, ed è il suggello dell'arte di Antonio da Sangallo [1].

Fig. 561 — Orvieto. Palazzo di Ludovico Marsciano. A. da Sangallo il G. e lo Scalza: Facciata. (Fot. Alinari)

Tra le più ammirate sue costruzioni fu il pozzo di San Patrizio (figg. 559-560), creato in Orvieto durante la dimora di Clemente VII fuggito dal sacco di Roma. L'acqua era molto distante, e per raggiungerla si dovette scavare un pozzo a 39 metri di profondità, e renderlo accessibile mediante due rampe di scalinata a spira chiuse tra due muraglie e riunite in basso da un ponte. Oltre quest'immenso pozzo, che il Vasari definì « cosa ingegnosa di capriccio e meravigliosa di bellezza », il Sangallo attese in Orvieto a opere di fortificazione e a civili edifici, tra cui il palazzo di Ludovico Marsciano

[1] Egli diede anche, indubbiamente, appoggio di consigli e disegni a Cola da Caprarola nella costruzione del duomo di Foligno.

Fig. 562 — Orvieto, Chiesa di San Domenico. Da disegno di A. da Sangallo il G.: Chiostro. (Fot. Alinari).

(fig. 561), che mostra chiaramente l'origine dai suoi disegni, nonostante l'intervento dello Scalza, e il doppio loggiato del chiostro di San Domenico[1] (fig. 562), che, pur traverso la rude traduzione, lasciava indovinare la sua parentela con i loggiati sangalleschi.

[1] Ora distrutto.

Fig. 563 — Roma, S. M. della Pace. A. da Sangallo il G.: Angolo della cappella Cesi.
(Fot. Ceccato).

Nel 1529 venivano commesse ad Antonio due tombe da collocarsi in una cappella della famiglia Cesi in Santa Maria della Pace, già da lui costruita, secondo il Milanesi, nel 1524. Simone Mosca e Vincenzo de' Rossi furono suoi collaboratori: il primo per la decorazione, il secondo per la statuaria. L'esterno, sovraccarico d'ornati dal Mosca e popolato dall'impetuosa statuaria di Vincenzo

Fig. 564 – Montecassino, Badia. Su disegno di A. da Sangallo il G.: Loggiato del cortile centrale. (Fot. Alinari).

de' Rossi, quasi nasconde la salda, imponente architettura del Sangallo, che ci si presenta con la sua grandezza nelle basi alle nicchie degli Apostoli Pietro e Paolo, blocchi squadrati tra uno zoccolo a modanature possenti e la ferma cintura a greca, che partendo da essi gira intorno a tutta la cappella e ne congiunge, con la decisa fermezza di legamenti a lui propria, l'interno all'esterno. È un basamento ciclopico, e le vigorose modanature del suo zoccolo, come la magnifica cornice a greca, che ne forma quasi il capitello, si prolungano all'interno della cappella, ripiegandosi a cingere l'alto piedistallo dei sarcofagi (fig. 563), uguale in spessore alle basi dei pilastri d'arcata,

e continuando sino all'altare. Ne deriva un effetto d'inscindibile coesione plastica, di così serrata unità da non aver precedenti nel Cinquecento italiano. Solenne, nonostante la ricchezza dell'ornamento, è l'interno della cappella, che s'impronta di severità augusta nei due sarcofagi di marmo cupo retti da sfingi in marmo chiaro. In tutta la sua nobiltà di stile, la sua maschia grandezza, ci appare il Sangallo in questo interno, angusto di spazio e possente per concentrata energia.

Un gelido studio del grandioso spira invece dai monumenti funebri eretti in arco trionfale a Leone X nella chiesa della Minerva e a Piero de' Medici nella Badia di Montecassino, questo del 1532, su modello eseguito da Battista, fratello di Antonio. Francesco da Sangallo scolpì le statue del defunto e dei Santi Pietro e Paolo entro nicchie e Matteo Quaranta, su disegno di Francesco, il bassorilievo del basamento [1]. Antonio accompagnò a Montecassino il suo collaboratore Battista con una lettera del 13 giugno 1531, ove è scritto: « Lo aportatore di questa sera Maestro Baptista mio fratello il quale sera in mio nome d'introvenire in la allocazione quale V. Paternità anno ad fare el maestro Antonio scultore alias el Solosmeo con el quale son fatte le infrascripte convensioni. Et prima. Promette fare la capella della sepoltura del Magnifico Piero di Lorenzo de' Medici in Monte Cassini secondo l'ordine et disegno, e di modani quali li serano dati per me Antonio da San gallo, da lavorare et far lavorare detto edificio di pietra concia et muraie usque ad finem ».

Antonio da Sangallo, che già ai tempi di Giulio II aveva modificato e continuato l'opera di suo zio Antonio il Vecchio a difesa di Civita Castellana, dandoci nel poderoso mastio della fortezza [2] (fig. 565) un capolavoro d'arte architettonica militare [3], assume, nel 1525, ad invito di Clemente VII, insieme con Michele Sammi-

[1] Non dovette limitarsi alla tomba di Pietro de' Medici l'intervento d'Antonio da Sangallo nella Badia di Montecassino, poichè i loggiati dorici di romana grandezza, che cingono il cortile davanti al tempio (fig. 564), portano il suggello del suo stile, anche nel taglio volumetrico dei blocchi di base ai grandi pilastri delle arcate. Fantastico, sopra questo imponente loggiato, è l'effetto pittorico delle grandi balaustre divise da acroteri. Esso ci prepara al delicato contrasto cromatico ideato dall'architetto del convento con le tenui corniciature di marmo bianco sul fondo grezzo.

[2] Un importante disegno nella Collezione degli Uffizi porta due scritte del Sangallo: una di queste si riferisce alla « cima del mastio » (fig. 566).

[3] Un'espressione d'invincibile energia difensiva si sprigiona dalla ferrea modanatura del culmine.

Fig. [illegible] — Civita Castellana, fortezza. A. da Sangallo il G. Il maschio.
(Fot. Alinari).

Fig. 566 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Disegni per la fortezza di Civita Castellana.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

Fig. 567 — Piacenza. Chiesa di San Bernardo. A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. G. Milani).

Figg. 568-569 — Piacenza, San Bernardo. A. da Sangallo il G.: Lato posteriore e campanile.
(Fot. G. Milani).

cheli, la direzione delle opere difensive in Parma e Piacenza. Ivi egli rimase fino al 19 aprile 1526, lasciando orme del suo passaggio nella Steccata di Parma, per la ricostruzione della quale diede consigli e un disegno, e nella chiesa di San Bernardo a Piacenza (fig. 567)[1], con una facciata il cui alto basamento esce dallo stampo di Santa Maria di Loreto e di Santa Maria in Porta Paradisi a Roma, e il

Fig. 570. — Ancona. Cittadella (A. da Sangallo il G.). Fortezza.
(Fot. Ceccato).

campanile quadrato, di severità quasi romanica, è in leggiadro contrasto col trillo di un capriccioso tiburietto ottagono (figg. 568-569).

La potenza d'espressione che dà vita alle architetture militari del Sangallo si sprigiona formidabile dagli spigoli della fortezza d'Ancona (fig. 570), come da rostri d'acciaio appuntati a difesa (fig. 571): la muraglia, con le sue svolte ardite, par si trasformi in roccia inaccessibile. Altrettanta energia si sprigiona dalla cinta corazzata della fortezza da Basso a Firenze, la cui prima pietra fu

[1] Si supponeva che Antonio da Sangallo avesse edificato San Bernardino, ma invece è evidente l'opera sua nella chiesa di San Bernardo.

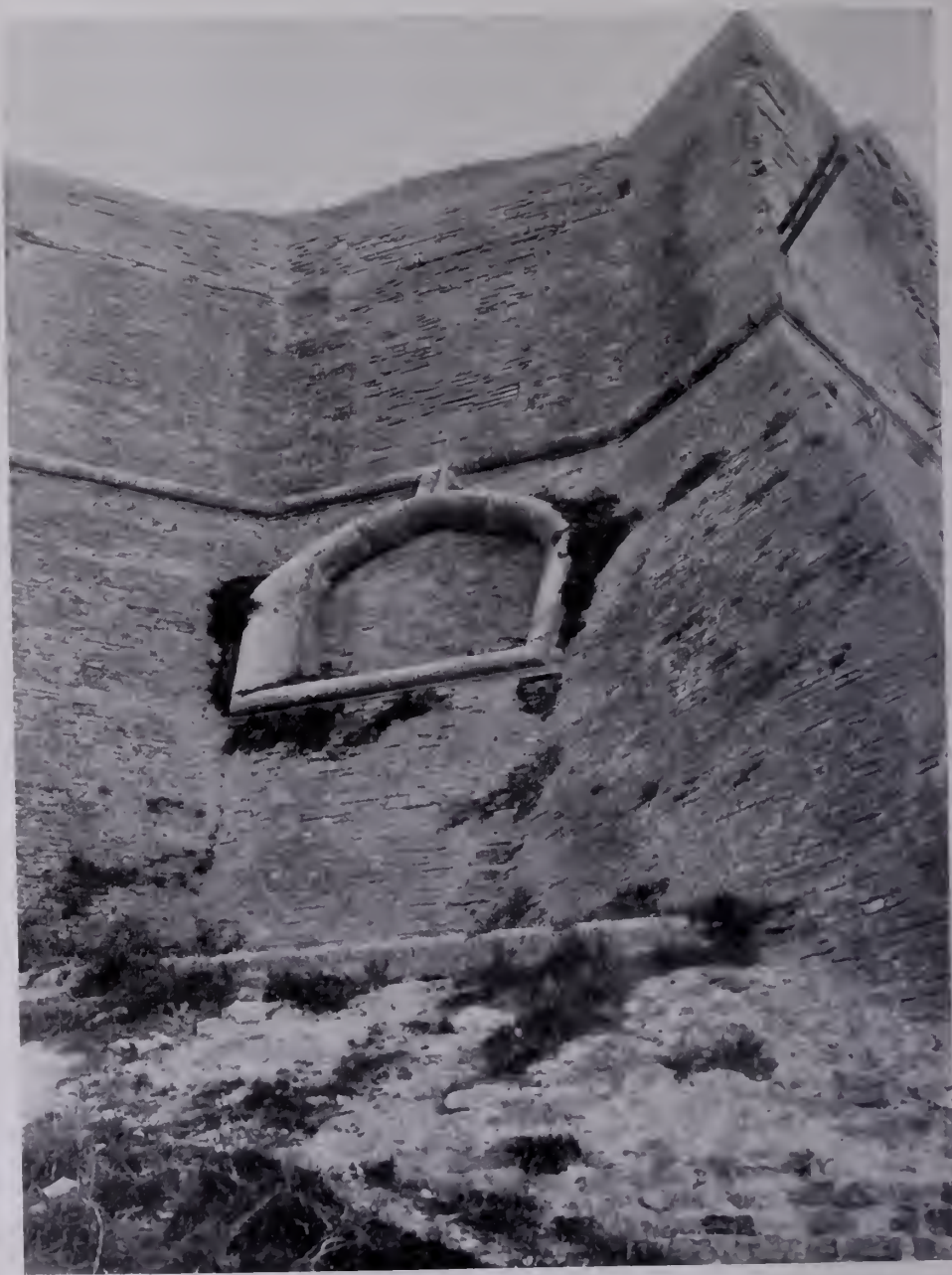



Fig. 571 — Ancona, Cittadella. A. da Sangallo il G.: Fortezza, dal lato della porta di Capodimonte.
(Fot. Ceccato).

posta il 15 giugno 1534. Costruita su base poligonale (fig. 572), con angoli rafforzati da bastioni a cono, essa protende un gran corpo di guardia anch'esso poligonale (fig. 573), rivestito all'esterno da bugne oblunghe a punta di diamante, tra bugne quadrate con sfera, o palla di cannone, incassata. Ne risulta un effetto pittoresco ed energico, di armatura inattaccabile per le armi nemiche (fig. 574). Bellissima è la pianta generale della cittadella [1], nell'armonia del suo movimento aggressivo.

Fig. 572 — Fortezza da Basso. Veduta d'insieme. (Dal Clausse).

Avanti il 1534, anno di morte di Bartolomeo Ferratino, vescovo d'Amelia, fu edificato, o almeno iniziato, il palazzo vescovile (figg. 575-579), commesso al Sangallo da quel vescovo, e lodato dal Vasari come « cosa onoratissima et bella; dove Antonio acquistò fama ed utile non mediocre ». [2]

Nel 1537 Pier Luigi Farnese divenne duca di Castro, e Antonio ebbe l'incarico d'edificare la fortezza, cui si riferiscono tre piani di sua mano agli Uffizi (fig. 582). La piccola Castro trasse splendore dall'ambizione del nuovo duca, che ne affidò l'ingrandimento al Sangallo, e da lui fece costruire un palazzo ducale, una cattedrale

[1] Un ammirabile articolato schema per fortezza fiorentina è nella galleria degli Uffizi.

[2] Vicino ad Amelia è Casigliano, ove si ritrova l'impronta del Sangallo nel palazzo del principe Corsini, col mirabile scenografico ingresso come tagliato nel vivo della roccia (figg. 580-581).

Fig. 573 — Firenze. Fortezza da Basso. A. da Sangallo il G.: Particolare. (Fot. Alinari).

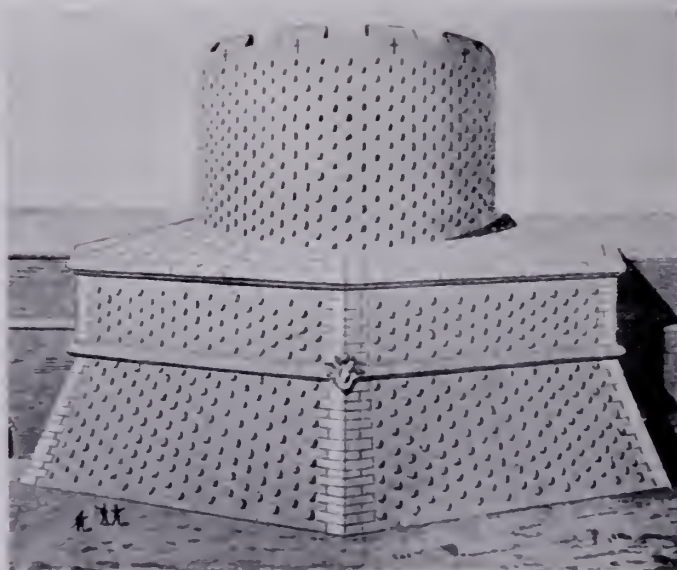



Fig. 574 — Firenze. Fortezza da Basso. Bastione della porta d'entrata. (Dal Clausse).

e un convento, un portico attorno la piazza principale della città, una Zecca e palazzi per i signori del seguito. Come è noto, la piccola città, che avrebbe portato quasi in tutta la sua estensione il suggello d'Antonio da Sangallo, fu distrutta nel 1649, e soltanto alcuni disegni agli Uffizi possono darci un'idea della sua nobile origine fiorentina. Vi è, ad esempio, in quella raccolta, un prospetto

Fig. 575 — Amelia, Palazzo Ferratini. Facciata.
(Fot. Ceccato).

incompleto di palazzo (fig. 583), che per l'identità di forma dello scudo ornato di nastri con l'altro disegnato nel prospetto della Zecca di Castro, si può ritenere eseguito per la ducale dimora di Pier Luigi Farnese: tutto, dal bugnato agile e mirabilmente articolato del basamento, alle sei finestre del primo piano, allungate per mensole e chiuse da una cornice ad arco entro edicola, agli stemmi con nastri pieghettati, prende lieto, festoso aspetto. I ventagli che si spalancano sulle tre porte arcuate, la grande apertura ad arco del primo piano, che trova nelle due finestre laterali appoggio al suo slancio, lo scudo che par da essa prenda il volo sulle ali dei nastri sventolanti, la co-

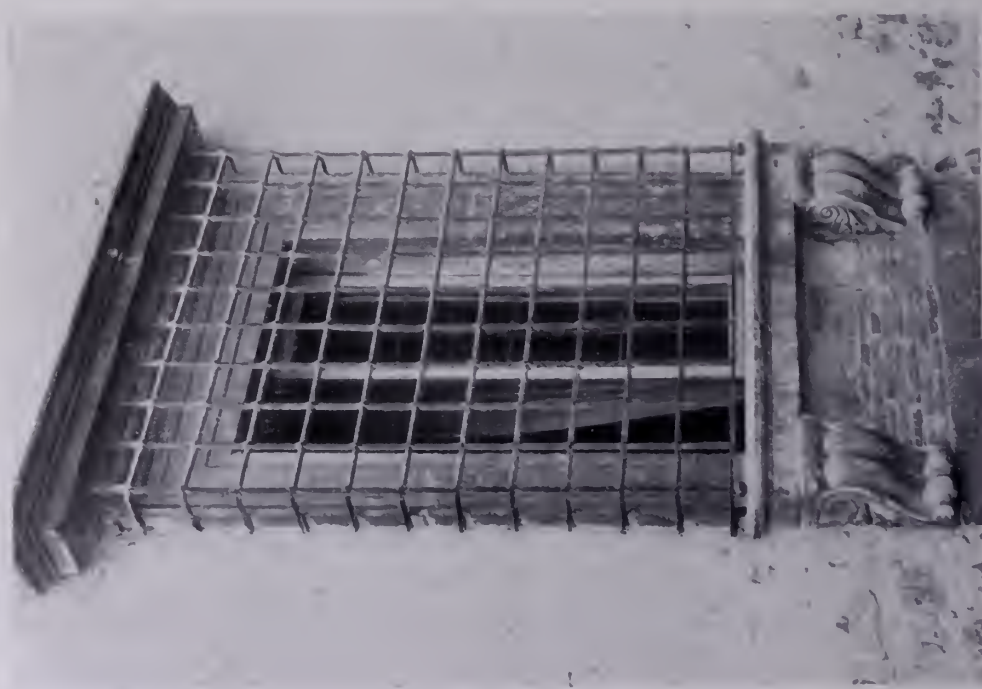



Fig. 576 — Amelia, Palazzo Ferratini. Finestra prima, a destra della porta.

Fig. 577 — Amelia Palazzo Ferratini. Porta.

(Fot. Ceccato).

Fig. 578 — Amelia, Palazzo Ferratini. Parte posteriore del palazzo.
(Fot. Ceccato).

Fig. 579 — Amelia. Palazzo Ferratini. Salone d'ingresso.
(Fot. Ceccato).

rona ducale che ne rimbalza gemmata, le curve che ovunque si ripetono, nelle tre porte festanti, entro le edicole delle finestre, nei dischi ad esse sovrastanti, nel loggiato superiore ad archi incatenati,

Fig. [illegible] — Casigliano. Palazzo del principe Corsini. Angolo del palazzo a destra.
Fot. Cec[illegible]

tutto concorre a dare al prospetto un espressione di spensierata giocondità, come al primo numero di un programma di festa per l'inaugurazione del ducato di Castro. Il bellissimo studio per la Zecca

(fig. 584), che, come vedemmo, presenta molte affinità con la facciata del Banco di Santo Spirito a Roma, è fra i capolavori di Antonio disegnatore, per il nitido tratto, che imprime ad ogni zona del bugnato tersità cristallina, e dal ventaglio di conci sulla porta, piegati a sorreggere l'alta trabeazione, sprigiona un'espressione di movimento funzionale così intensa e immediata da non trovar pari

Fig. 581 — Casigliano, Palazzo del principe Corsini. Porta d'ingresso. (Fot. Ceccato).

nell'architettura contemporanea dell'Italia centrale. Il piano superiore del prospetto, con le quattro lesene a capitelli adorni di foglie d'acqua, ripete lo schema dell'esterno di Santa Maria di Loreto in Roma e d'altre chiese sangallesche, ma le tre porte incatenate e i tre scudi ne disperdono la freddezza. Più che nel prospetto di palazzo ducale si espande qui lo scudo gigliato, esuberante e turgido fra nastri al vento [1].

[1] Ai disegni per Castro si approssima per lo stile anche questo prospetto di atrio, probabilmente per chiesa, con fregio a triglifi e metope, e basi di colonne ornate di scudi col giglio e di croci (fig. 585). Affine di stile è anche la loggia del palazzo comunale di Nepi (GIOVANNONI, *Architettura*, fig. 1 a pag. 111).

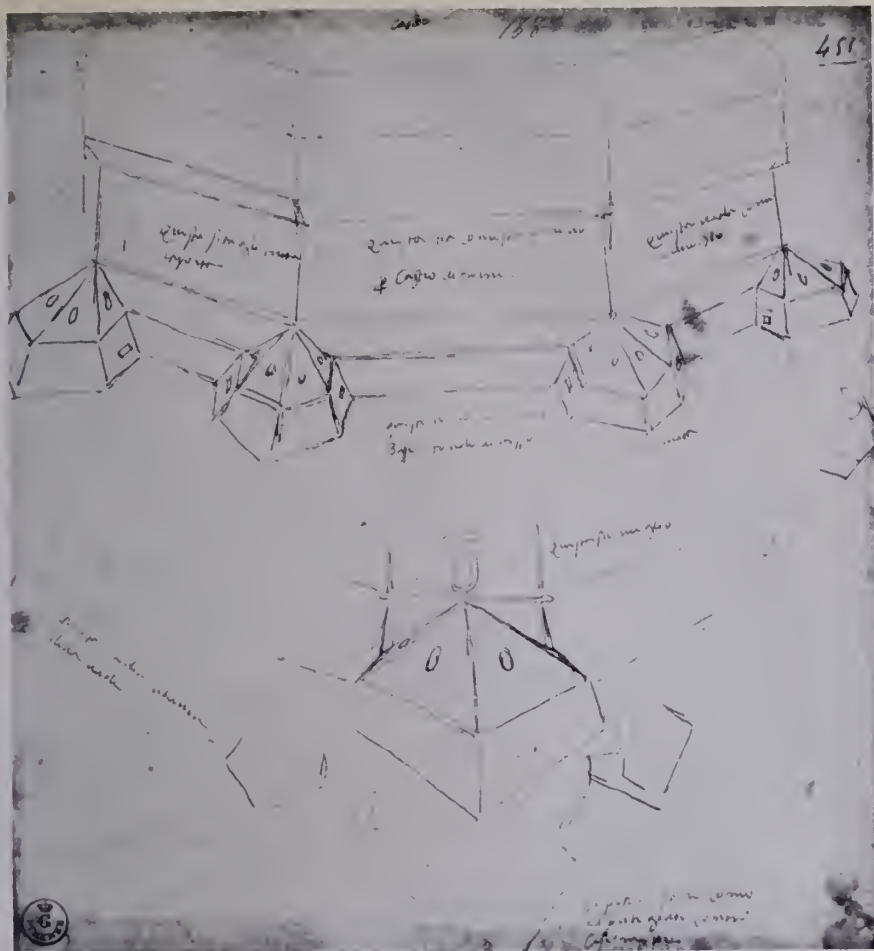



Fig. 582 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Disegno di alzato della fortezza di Castro.

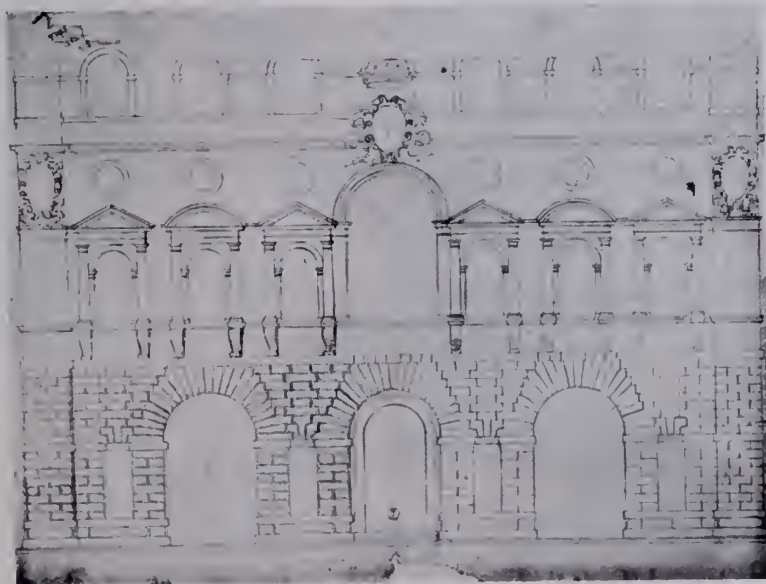



Fig. 583 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Facciata di palazzo, incompleta. (Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

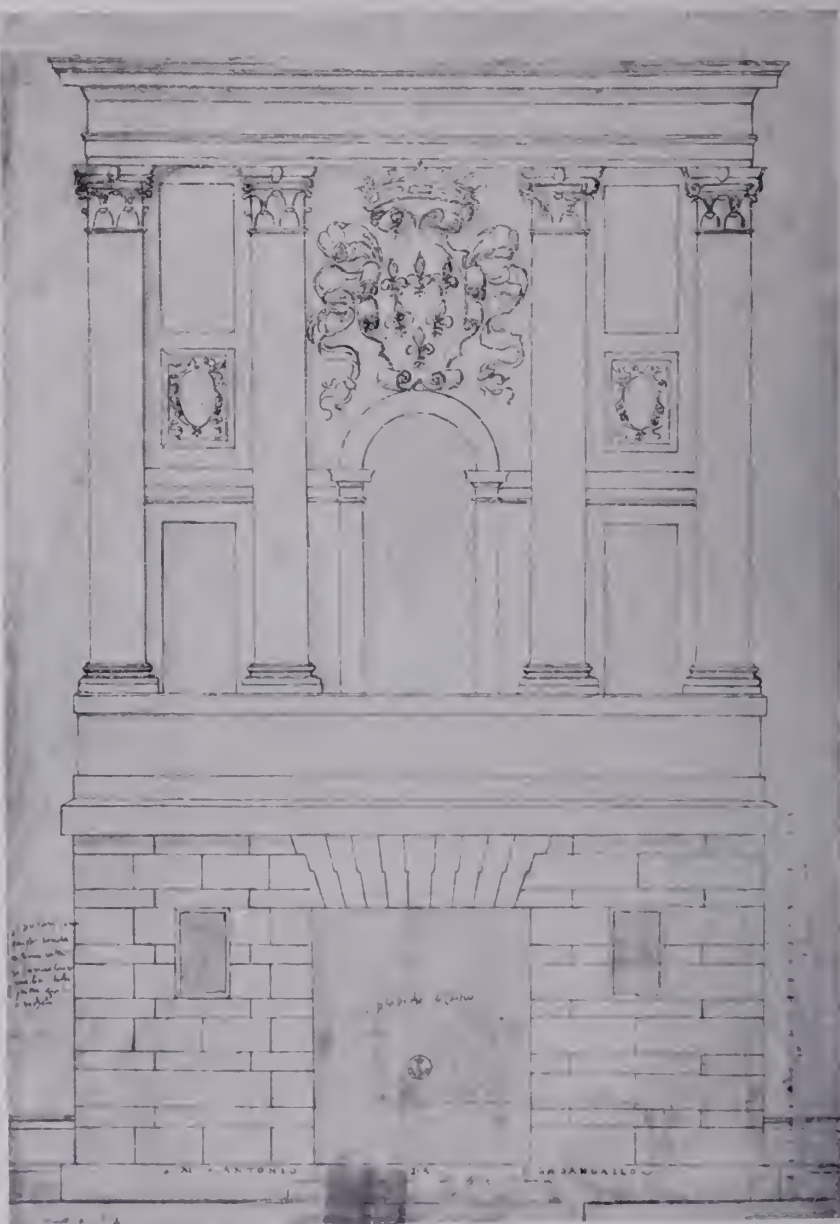



Fig. 584 — Firenze, Uffizi. A. da S. il G.: Disegno per la Zecca di Castro. (Fot. Brogi).

Dell'opera data da Antonio da Sangallo, tra il 1537 e il 1544, alle fortificazioni di Roma (figg. 586-588), ideata su vasta scala da Paolo III e dal consiglio d'architetti e ingegneri da lui convocato [1], l'esempio artisticamente più importante è l'inizio della grandiosa porta di Santo Spirito, arco trionfale di romana imponenza, che deriva grazia dal piano curvilineo su cui si svolge (fig. 589). Due

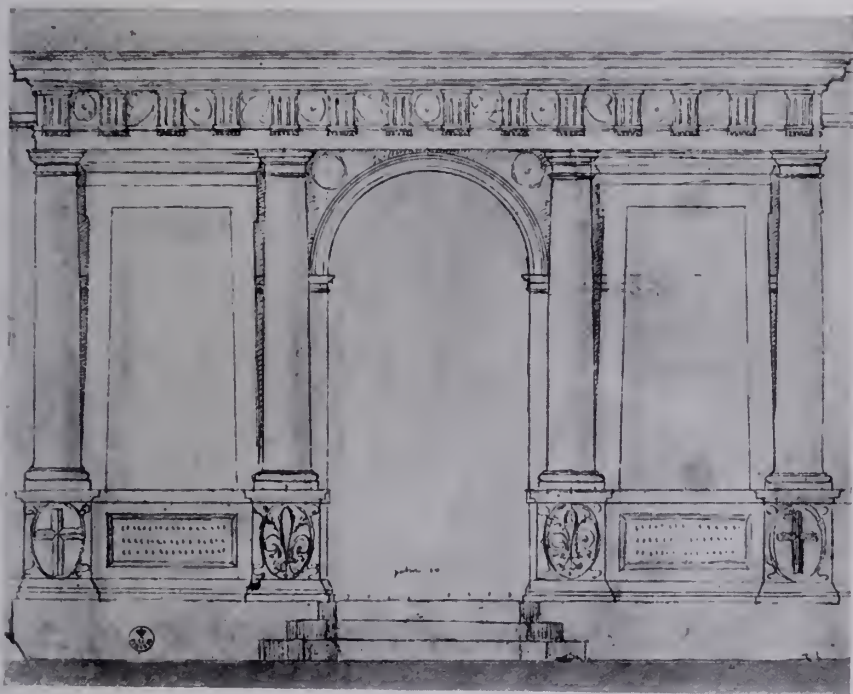



Fig. 585 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Disegno per Castro? (Fot. Brogi).

nicchie s'aprono ai lati della porta sonora, tra le quattro giganti colonne, e la cornice degli abachi che limitano il catino delle nicchie s'inarca a stringer nella sua curva di giogo il cavo profondo. La porta monumentale rimase incompiuta per le critiche mosse da Michelangiolo all'opera del Sangallo. [2]

---

[1] Tra essi erano Antonio da Sangallo, Giovanni Mangone, Galeazzo Alghisi, Jacopo da Ferrara, detto il Meleghino, il Castriotto, il Laparelli e Michelangelo.

[2] Mentre attendeva alle fortificazioni di Roma, il Sangallo si occupava anche della fortezza di Perugia, iniziata il 28 giugno 1540.

Fig. 586 — Roma, fortificazioni. A. da Sangallo il G.: Bastione Ardeatino.
(Fot. Croci)

Fig. 587 — Roma, fortificazioni. A. da Sangallo il G.: Bastione Sangallo.
(Fot. Croci).

Fig. 588 — Roma, fortificazioni. A. da Sangallo il G.: Scudo di Paolo III.
(Fot. Croci).

Per la chiesa di Santo Spirito (fig. 590), affidata nel 1538 da Paolo III ad Antonio da Sangallo, egli non distrusse all'interno il piano di Baccio Pontelli, ma lasciò la sua impronta nella grande conca della cappella maggiore, che il vasto anello della trabeazione cinge di serico diadema (fig. 591), e nelle nicchie delle cappelle minori (fig. 592), su cui gira l'alto architrave. Le finestre aperte sopra la

Fig. 589 — Roma. Via della Lungara A. da Sangallo il G.: Porta di S. Spirito. (Fot. Alinari).

trabeazione diffondono la luce nel tempio fiancheggiato da cappelle a nicchia tra pilastri scanalati, una delle quali è trasformata in vestibolo dell'ingresso laterale, diviso in tre campi da colonne ioniche binate, eburnei steli (fig. 593). Dietro, il taglio lunato del pavimento si ripercuote nel concentrico moto della scaletta a cinque gradi (figura 594), dove l'espressione dinamica scocca irresistibile dai profili unghiati. Sopra, il soffitto, irradiandosi dagli aculei d'oro della colomba, s'apre come liturgico flabello onusto d'aurei ricami e di gemme (fig. 595). Par miracolo che da un palmo di spazio la fantasia del

Fig. 590 — Roma. Santo Spirito. A. da Sangallo il G.: Interno.
(Fot. Ceccato).

Fig. 591 — Roma. Santo Spirito: Particolare dell'abside
(Fot. Ceccato).

Fig. 592 — Roma, Santo Spirito. A. da Sangallo il G.: Cappella.
(Fot. Ceccato).

Fig. 593 — Roma, Santo Spirito. A. da Sangallo il G.: Particolare del vestibolo che mette all'ingresso laterale della chiesa.
(Fot. Ceccato).

Sangallo abbia sprigionato tanta imponenza e vitalità d'architettonici effetti [1].

Verso il 1540 Antonio costruì la cappella Paolina in Vaticano (fig. 597), cercando effetti d'elevazione, di slancio, che gli angioli portalampade accompagnano col gesto trionfale. Gustò il Vasari, con la sua fiorentina sensibilità, la bellezza di questa creazione, « che per la grazia che vi si vede pare che ridendo e festeggiando ti s'appre-

Fig. 594 — Roma, Santo Spirito. A. da Sangallo il G.: Scaletta del vestibolo laterale alla strada.
(Fot. Ceccato).

senti ». Tra la cappella Paolina e la Sistina aperse poi la sala Regia (fig. 598), godendo a richiamare la sottile eleganza della decorazione fiorentina nello zoccolo adorno d'oblunghi specchi marmorei, nelle volute snelle delle mensole, nelle greche delle cornici d'affresco, nei frontoni spezzati, nello slanciato finestrone che regge col timpano teso le ampie lunette aperte sul cielo. Come baldacchino regale s'incurva sulle pareti ridenti di colore la volta superba, che rispecchia i suoi ornati nella serica trama del pavimento. All'effetto

[1] Chiara è l'impronta del Sangallo, anche traverso l'opera più tarda del Mascherino, che certo ricorse ai suoi disegni, nella facciata nobilissima della chiesa, con la stupenda, articolata scalea (fig. 596).

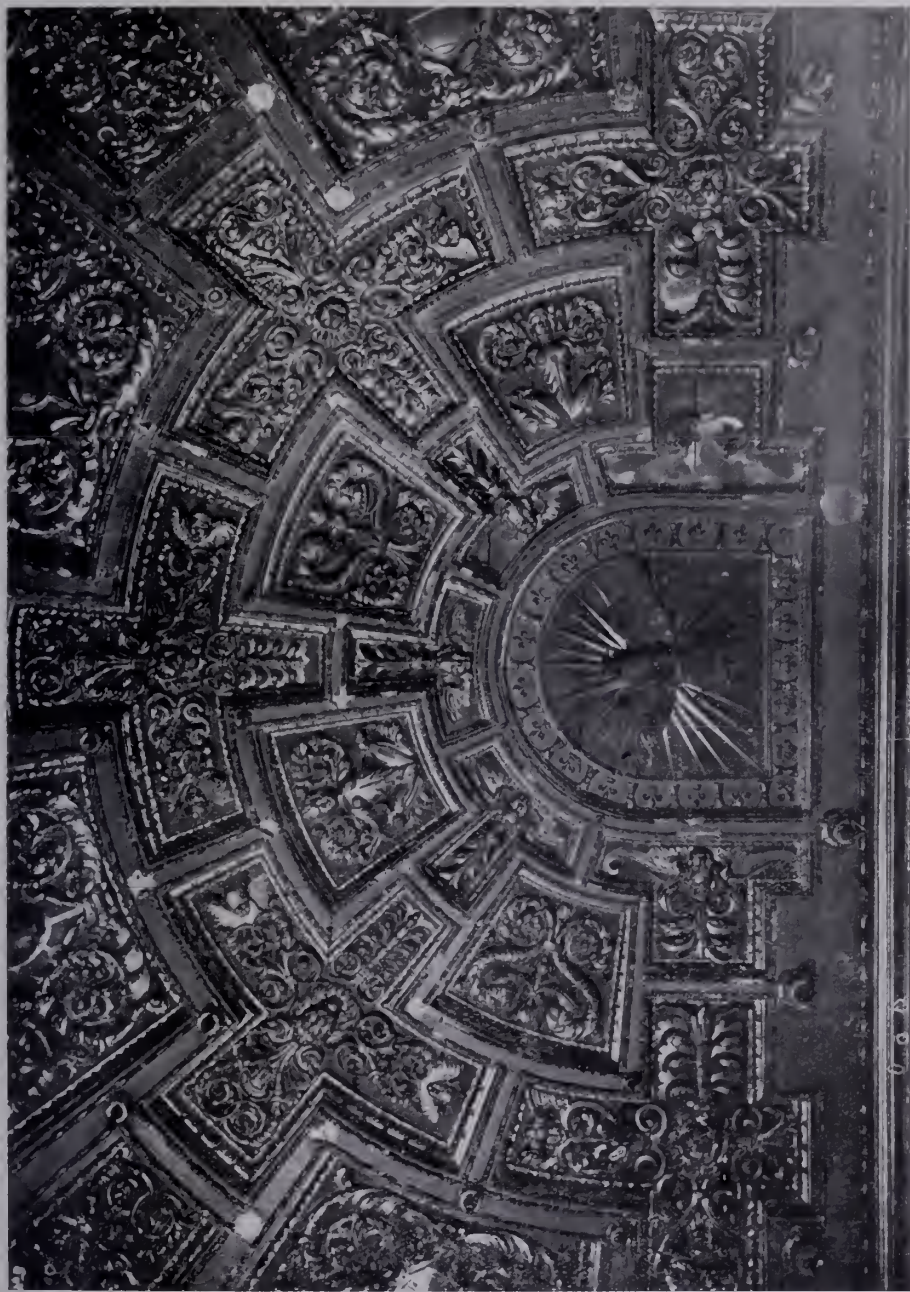



Fig. 595 — Roma, Santo Spirito. A. da Sangallo il G.: Soffitto del vestiboletto laterale.
(Fot Ceccato).

Fig. 596 — Roma, Santo Spirito.
Ottaviano Mascherino, da disegni di A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. Alinari).

d'elevazione della Sistina è qui sostituito un effetto di dilatazione, d'espansione, come di braccia aperte anzichè in alto tese [1].

[1] Simile effetto di fiorita grazia aveva studiato il Sangallo in un disegno degli Uffizi, per un ingresso al palazzo della Cancelleria, come prospetto per feste trionfali,

Fig. 597 — Roma, Palazzo del Vaticano. A. da Sangallo il G.: Cappella Paolina. (Fot. Alinari).

Ultima dimora del Sangallo fu Terni, dove rimasero, come ovunque egli apparve, orme del suo passaggio. Si riconoscono, queste

che dall'armonia tra gli archi di porte e nicchie salga al festoso slancio delle statue, al pittorico traforo del balcone a balaustre (fig. 599).

impronte, in palazzo Bianchini (fig. 600), attribuito a Bramante, rivestito da bugnato liscio come da piastre di lucente maiolica, col solo contrasto del rustico attorno alla porta e delle bugne dentate attorno alle finestre terrene. I gigli rarefatti, che orlano la cintura tra i due piani, quasi cercando di arrestare con metriche pause la libera corsa dei girali lungo la sovrastante zona, sboccian rigogliosi

Fig. 598 — Roma, Palazzo del Vaticano. A. da Sangallo il G.: Sala Regia. (Fot. Alinari).

da cespi di foglie nel cornicione magnifico. Sul fianco (fig. 601) si apre in alto una loggia con archi d'antica semplicità,. e il cortile, a pareti divise mediante lesene in serie alterne di semplici specchi e d'arcate cieche, s'apre dietro una cinta di muro (fig. 602) curvilinea, arrestata agli estremi da due colonne con vertice a pinnacolo, come da giganti alabarde. Scenografico è l'effetto dei cortili veduti traverso il portale (fig. 603) e l'androne con l'ombra del teso baldacchino sangallesco, serico velario (fig. 604). Nel secondo cortile è una fontana (fig. 605), intorno alla cui vasca massiccia, solo adorna della meravigliosa purezza del suo volume, rotea una corona di

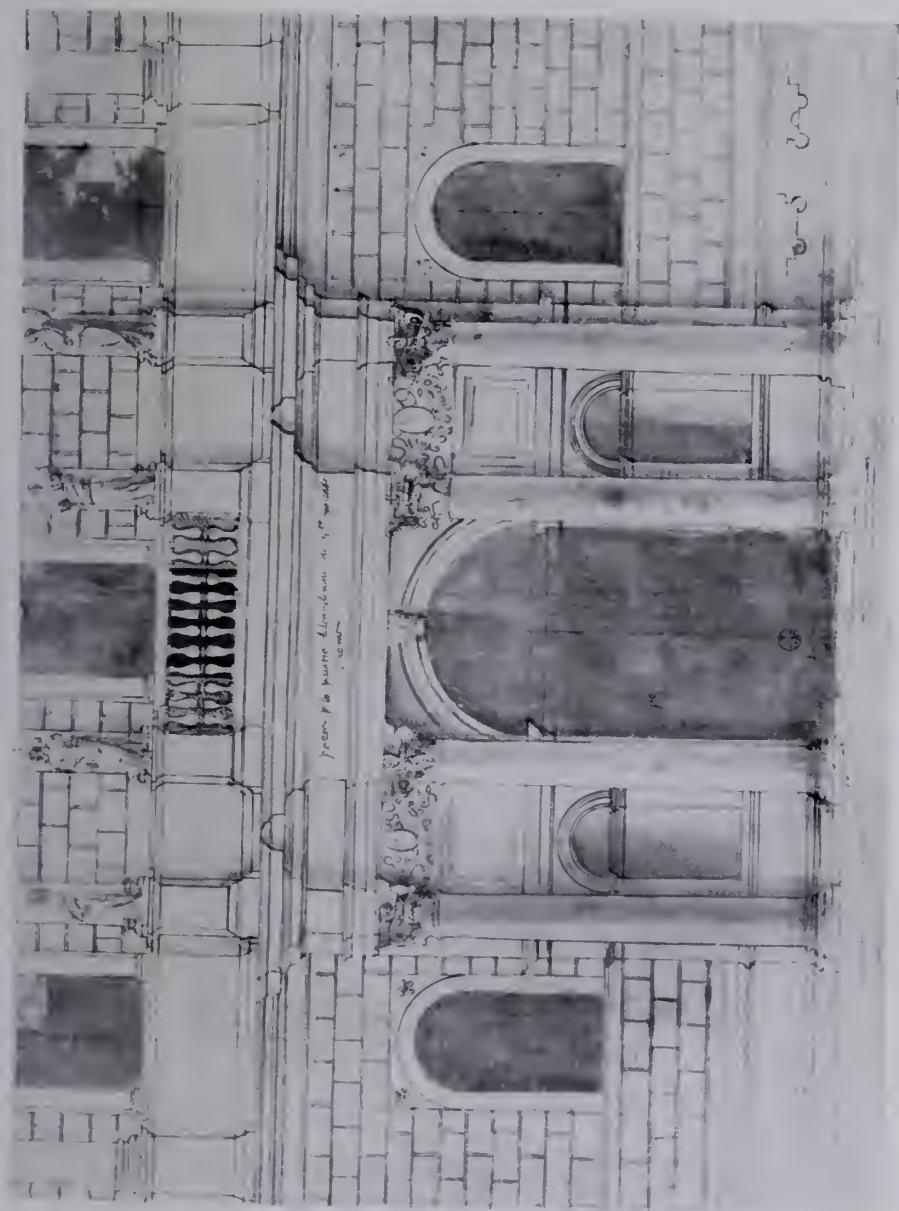



Fig. 599 — Firenze, Uffizi. A. da Sangallo il G.: Studio di portale per il palazzo della Cancelleria.
(Fot. Brogi).

Fig. 600 — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 601 — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. A. da Sangallo il G.: Facciata e fianco, con loggetta.
(Fot. Ceccato).

balaustre. Dietro questa imponente vera da pozzo, da cui sorge come torciera la cannella della fonte, s'innalza tra enormi possenti chiocciolon (fig. 606) un'edicola con base a taglio d'ascia, energica nell'acuta metallicità del profilo. Il gusto un po' turgido del pieno Cinquecento toscano s'insinua nel frontespizio severo, insieme con l'effetto pittorico dei depositi calcarei, tra cui sorge come entro grotta il semplice busto[1].

Fig. 602 — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. A. da Sangallo il G.: Cortile. (Fot. Ceccato).

Il Sangallo fu tra i suggeritori di questo motivo caro agli antichi fontanieri e destinato ad avere in Firenze straordinaria, anzi eccessiva, fortuna. Boboli con le sue grotte, le sue fontane, le sue finte stalattiti e stalagmiti, divenne il centro di un gusto del pittoresco che dilagò in Toscana e a Roma sulla fine del Cinquecento[2].

[1] Il 22 marzo 1546 il Sangallo scriveva da Roma a Cosimo I, consigliandogli, per le fontane da costruire, l'uso di *terteri*, noti ai fontanieri romani. Gli manda un carico di questi *terteri* da lui trovati presso Terni, e offre di mandarne altri.

[2] Un'altra fontana del Sangallo si vede addossata a un antico frontispizio ora divenuto facciata di casa. È di una semplicità elementare, così dominata dalla schiacciante pesantezza del rullo cilindrico che s'incassa entro la parete al di sopra della vasca leggermente svasata. Qui l'architetto nulla cerca se non l'effetto di volume ampio, massiccio.

Fig. 603. — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. A. da Sangallo il G.: Portale e androne. (Fot. Ceccato).

Fig. 604 — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. A. da Sangallo il G.: Androne e cortile. (Fot. Ceccato).

Si riconoscono i lineamenti del Sangallo anche altrove in Terni, esempio in palazzo Spada già Massarucci (figg. 607-611), con le rilevate cinture tra i piani, il cornicione superbo, la catena di bugnato

Fig. 605 — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. Fontana nel giardino.
(Fot. Ceccato).

Fig. 606 — Terni, Palazzo Bianchini Riccardi. Particolare della fontana nel giardino.
(Fot. Ceccato).

Fig. 6[illegible] — Terni, Palazzo Spada, già Massarucci. A. da Sangallo il G.: Facciata. (Fot. Ceccato).

Fig. 608 — Terni. Palazzo Spada, già Massarucci. A. da Sangallo il G.: Particolare. Fot. Ceccato).

Fig. 609 — Terni, Palazzo Spada. Imposta sulla porta d'ingresso al disotto del balcone grande.
(Fot. Ceccato).

Fig. 610 — Terni, Palazzo Spada. Cornicione.
(Fot. Ceccato).

Fig. 611 — Terni, Palazzo Spada. Pianerottolo al primo piano. (Fot. Ceccato).

che s'abbranca con ferrea energia agli angoli dell'edificio. Anche nel cortile si scorge la sua impronta benchè attenuata dalla chiusura delle arcate (fig. 612).

Capolavoro del Sangallo è il palazzo Farnese in Roma (figg. 613-614), iniziato per il Cardinale Alessandro nel 1515, già inoltrato

Fig. 612 — Terni, Palazzo Spada. Cortile.
(Fot. Ceccato).

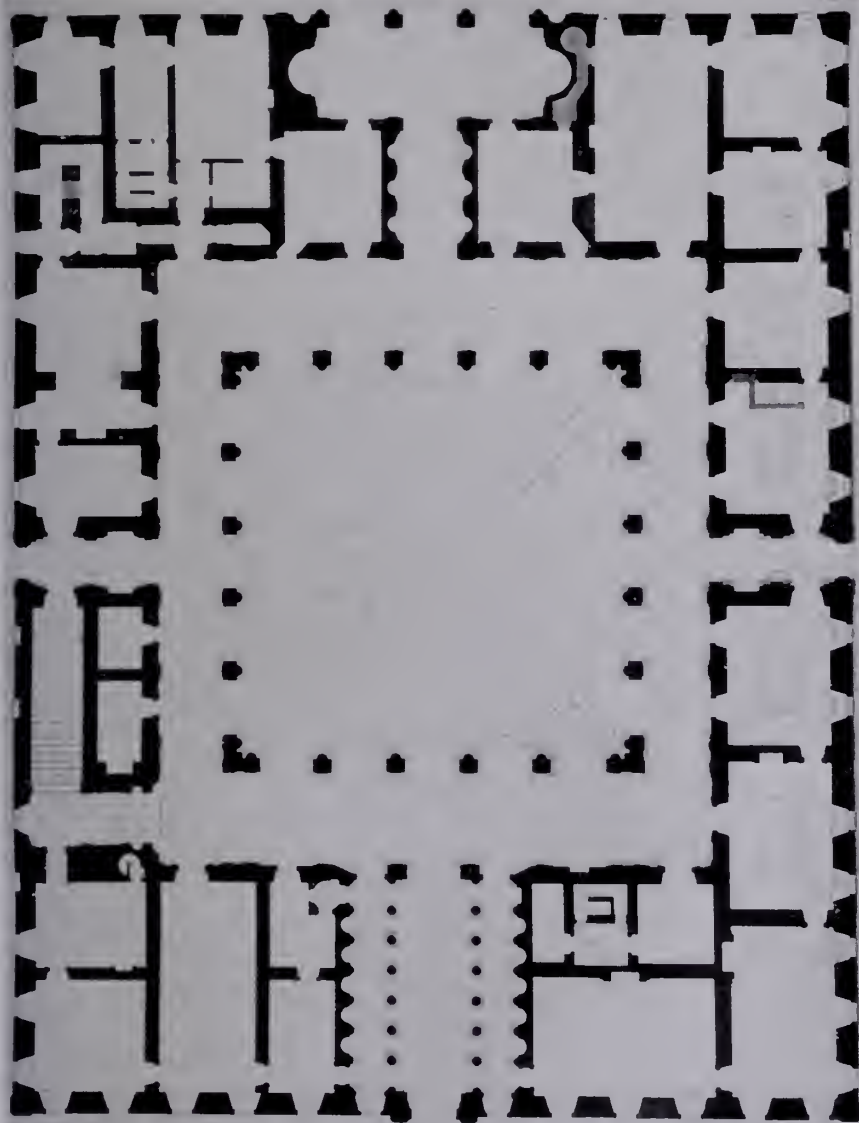



Fig. 613 — Roma, Palazzo Farnese. Pianta del pianterreno.
(Dal Letarouilly).

nel 1519, impostato su nuovo piano di regale imponenza quando, nel 1534, Alessandro Farnese divenne papa Paolo III. Da lui compiute furono le facciate verso piazza Farnese (figg. 615-616), via

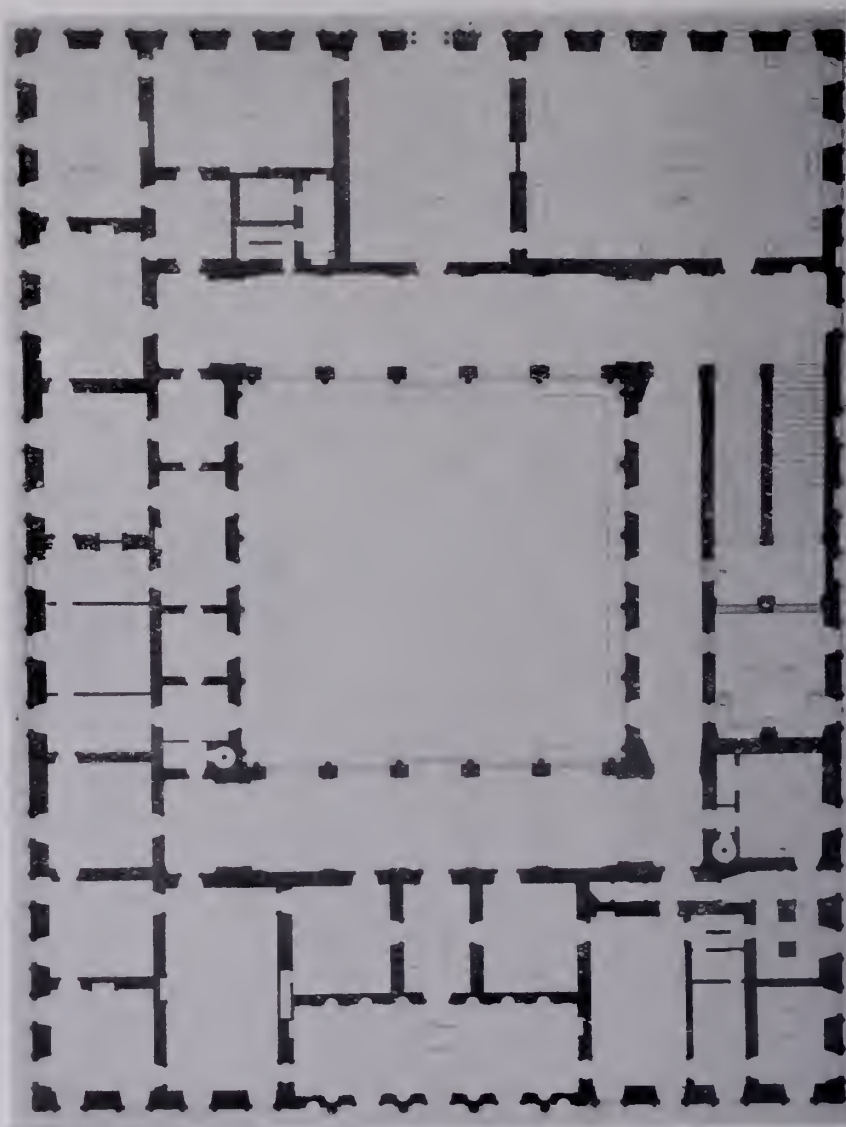



Fig. 614 — Roma, Palazzo Farnese. Pianta del primo piano.
(Dal Letarouilly).

de' Farnesi e via del Mascherone, sino al coronamento, opera di Michelangiolo, e metà del pianterreno nella facciata posteriore, proseguita da Michelangiolo, dal Vignola e da Giacomo Dalla Porta. La

Fig. 615 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. Anderson).

Fig. 616 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Facciata.
(Fot. Brogi).

mole ampia del palazzo, tesa in larghezza e accentuata in questa sua espansione per il dominio delle cornici orizzontali, sorge dalla piazza con tale giustezza di proporzioni da far pensare che piazza e palazzo siano stati creati l'uno per l'altro, disegnati dalla stessa mano. S'apre nel mezzo, coronata da superba raggiera di conci, la porta a bugnato tra serie di finestre rette da mensoloni gagliardi sopra un poderoso

Fig. 617 — Roma Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Sedili all'esterno della facciata, sulla piazza.
(Fot. Ceccato).

zoccolo-sedile, ove s'alterna il vuoto delle finestrelle inferiori alla massa robusta dei bancali (fig. 617). L'accentuazione maggiore dell'orizzontale è nel basso, ad afforzar il basamento: le catene tra i bancali, la cornice dello zoccolo, l'altra che lega i davanzali delle finestre, i bassi architravi, la larghezza dei conci, che s'appuntano dalle catene dei fianchi e dal bugnato della porta, tutto tende ad accentuare nel basamento l'impressione di gravità e di forza, che più in alto s'attenua, nelle slanciate finestre del primo piano rette da eleganti colonnine e poggiate su piedritti, in ritmo alterno di timpani triangolari

Fig. 618 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Particolare della facciata. (Fot. Alinari).

e arcuati, nelle altre più esili del secondo, con timpani a punta poggiati direttamente sulle colonnine e sull'arco, e con mensole sdoppiate e alleggerite. A un tempo, nella catena di bugnato, agli angoli del secondo piano, l'orizzontale si restringe e il rilievo s'abbassa sino

Fig. 619 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Particolare della facciata.
(Fot. Anderson).

a spianarsi. Anche l'ornamento è graduato: nuda la forte cornice che lega il balcone ai piedistalli delle finestre nel primo piano, sopra una serica zona gigliata; adorna quella del secondo, come a preparare il passaggio al cornicione magnifico. È un calcolo finissimo, sicuro, di gradazioni e d'accordi, che colpisce di maraviglia chi osservi i particolari della facciata — l'appiattirsi ad esempio della

Fig. 620 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Vestibolo d'ingresso al cortile. (Fot. Alinari).

cintura tra il primo ed il secondo piano, in due gradi di plastica perfezione, senza l'acuto accento lineare che la cornice superiore imprime alla cintura divisoria fra pianterreno e primo piano: appunto per tanta giustezza di rapporti le modanature salde virili della facciata sangallesca si coordinano a creare un effetto d'aristocratica serenità. L'insieme del vasto prospetto potrebbe forse apparire monotono, se Antonio da Sangallo non ne avesse interrotta l'uniformità, elevando un centro trionfale con la superba raggiera della porta e l'ingrandimento della sovrastante finestra per mezzo di doppie colonne addossate a pilastri e di una vasta trabeazione, che congiunge la

Fig. 621 — Roma, palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Particolare del vestibolo.
(Fot. Alinari).

Fig. 622 — Roma, Palazzo Farnese. A. da S. il G.: Particolare del vestibolo. (Fot. Alinari).

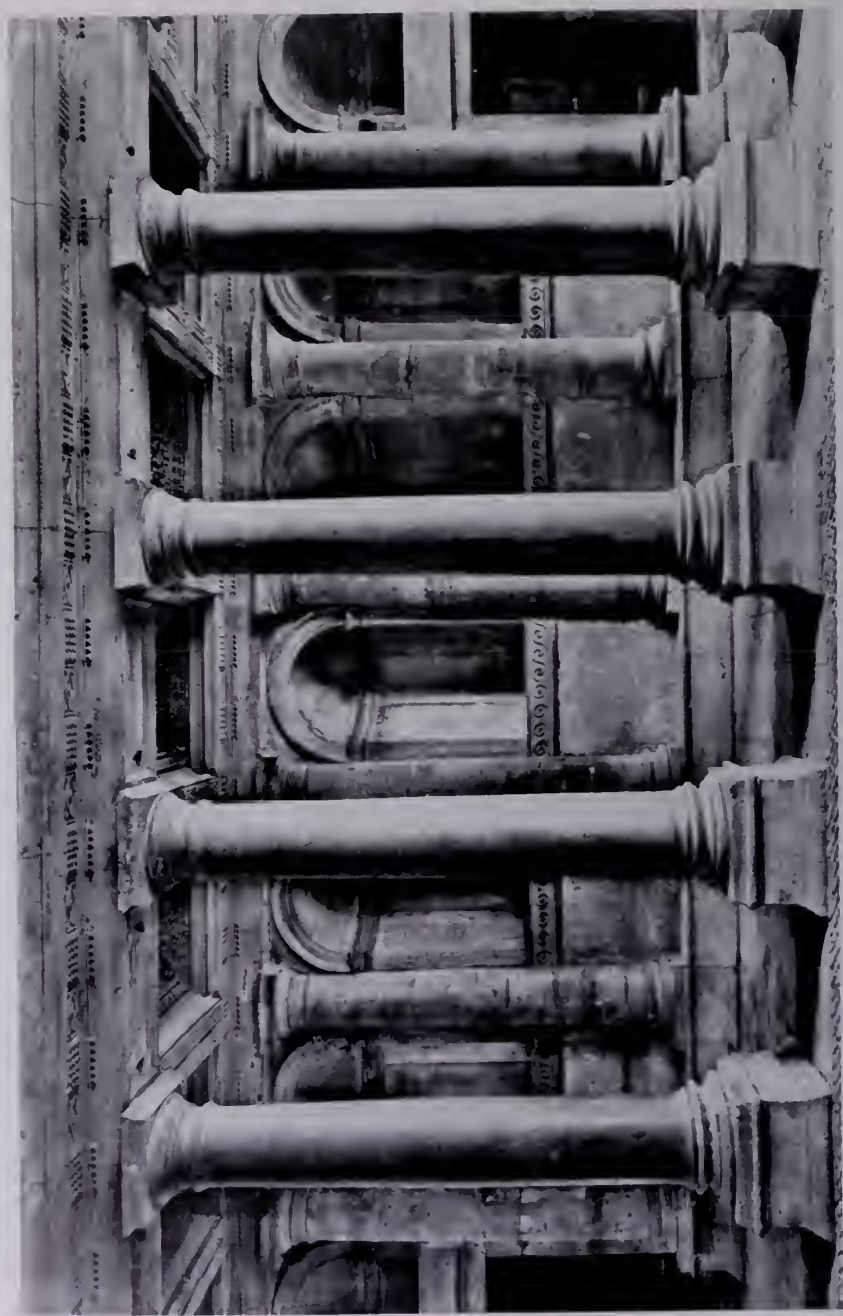



Fig. 623 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Particolare del vestibolo.
(Fot. Anderson).

porta-finestra alle finestre attigue (figg. 618-619). La porta, corazzata di bugnato, regge sulle sue forti spalle il balcone diviso da acroteri, e dietro il balcone s'uniscono le tre finestre mediane, come a formar ampia loggia, base superba allo slancio alato dei tre scudi elevati a trofeo. Il motivo, che in palazzo del Pecora d'Antonio il Vecchio con-

Fig. 624 — Roma, Palazzo Farnese.
Antonio da Sangallo il G.: Colonnato a destra dell'atrio.
(Fot. Ceccato)

duce a un effetto di grandiosa massività, qui, alleggerito e mosso, anima del suo slancio trionfale l'eletta semplicità della facciata [1].

L'effetto di grandezza, contenuto e sereno all'esterno come per signorile riserbo, si espande all'interno, dove l'architettura del Sangallo prende poderosa pienezza e imponenza. S'apre, dietro l'arco diademato della porta, l'atrio immenso (figg. 620-624), basilica a

[1] Non meno ammirabile è la distribuzione delle finestre sui fianchi del palazzo, in serie di cinque nei due piani superiori, mentre nel piano inferiore il gruppo mediano si divide per lasciar posto al portale arcuato e massiccio. È un ritmo grave, solenne, scandito con poderosa lentezza, con romana cadenza.

Fig. 625 — Roma. Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Sedili a destra nell'atrio, sotto la finestra.
(Fot. Ceccato).

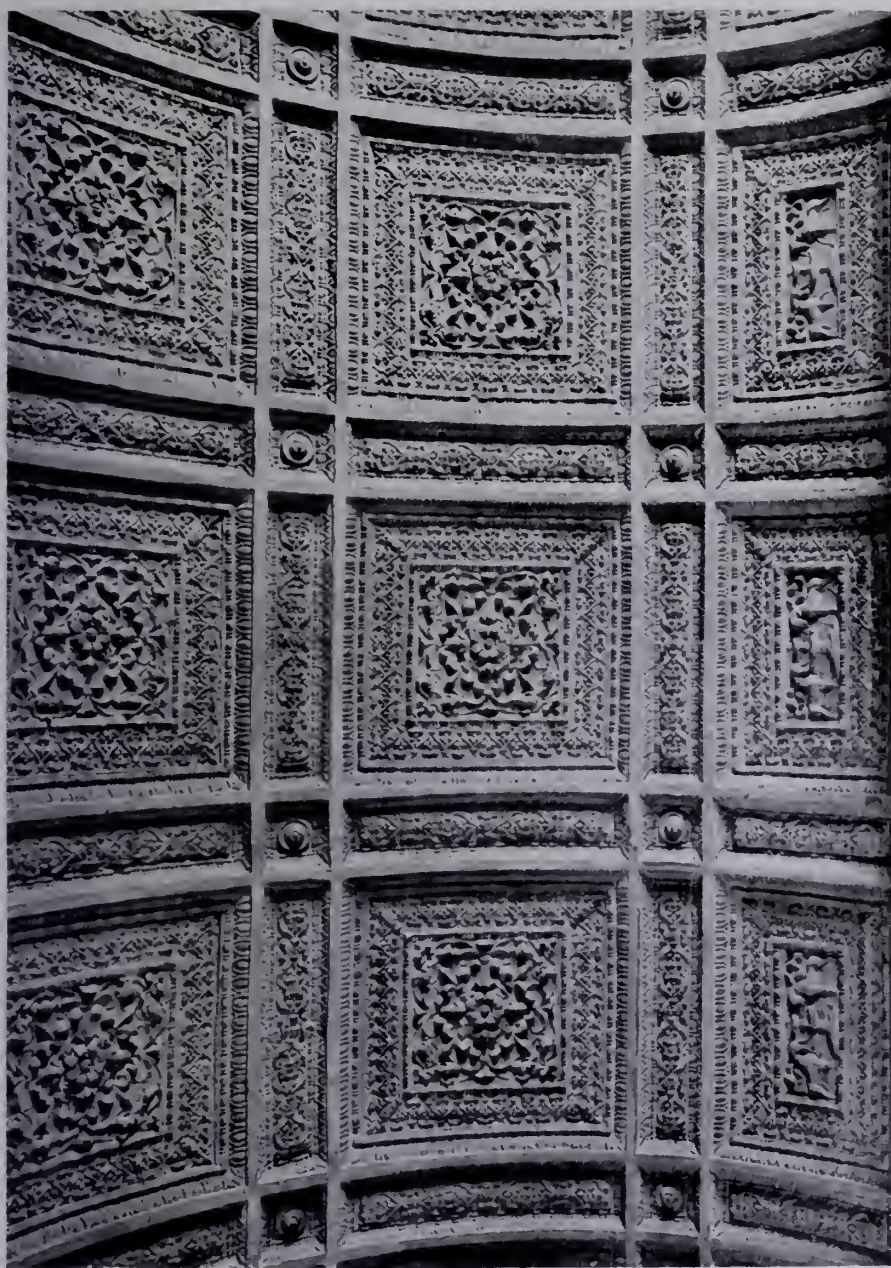



Fig. 626 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Particolare del vestibolo. (Fot. Alinari).

tre navate, amplissima la mediana coperta dalla sonante volta come da baldacchino imperiale, minori le altre con soffitti a cassettoni profondi. Sei colonne doriche isolate, su robusti piedistalli, reggono, per ogni lato, la trabeazione ciclopica; altre sei, incassate nel muro e riunite da uno zoccolo, fiancheggiano e rinserrano cinque profonde nicchie scavate entro lo spessore della parete, che le solleva da terra come sopra altari arricchiti da adorne orlature. Due porte s'aprono ai lati di questa augusta corsia, e, sopra il massiccio architrave, s'apre sonoro il cavo di un mezza nicchia approfondita dall'ombra. È uno scenario d'eroica grandezza, che sorprende chi entra portando con sè dalla facciata un'impressione di tranquilla dignità, e che emana dalle quadrate moli, dagli incavi profondi, anche dal contrasto romantico fra la velata luminosità diffusa nel viale maggiore e i rimbalzi fantastici di luce tra le ombre cupe dei passaggi minori, lungo le pareti animate dal gioco alterno di superfici convesse e concave. Tutto concorre all'effetto fantastico: il restringersi delle navi laterali e l'abbassarsi dei soffitti; l'unità di superficie della gran volta mediana, baldacchino superbo di ricami tra ferrei sostegni, e la profondità dei lacunari addentrati nei soffitti laterali, ampli così da corrispondere agli intervalli tra colonna e colonna, l'archivolto immenso che gira sopra i giganti pilastri d'ingresso al cortile, per restringere col suo giogo il vuoto dell'arcata e sprigionar energia dalla curva possente. Stupendi di taglio sono i capitelli dorici delle colonne, con la tornita campana inanellata da nitidi cordoni; e la nudità delle plastiche moli, ovunque poderosa, anche nei blocchi dei sedili massicci sotto le finestre, con adunchi profili su curvilinee basi spezzate (fig. 625), aggiunge per contrasto splendore al rivestimento magnifico dei soffitti e della volta, allo sfavillio che gli ornati di questa (fig. 626), minuti e come polverizzati dalla luce, sprigionano movendo a danza tra i gigli farnesiani e le rose.

L'effetto d'imperiale grandezza si ripete nella volta dell'androne in fondo al cortile, corazzata di sbarre di ferro tra scudi gigliati (figg. 627-628), nella stupenda nicchia del portico posteriore (fig. 629), e nel cortile [1], che il Sangallo aveva nei suoi disegni indicato a dop-

[1] Il Sangallo si giovò anche di scorci illusionistici per ingrandire l'effetto; esempio nei due archivolti ai lati di quello mediano, che aggiungono illusoria ampiezza ai due ingressi minori dell'atrio nel cortile (fig. 630).

Fig. 627 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Secondo atrio dirimpetto all'entrata. (Fot. Ceccato).

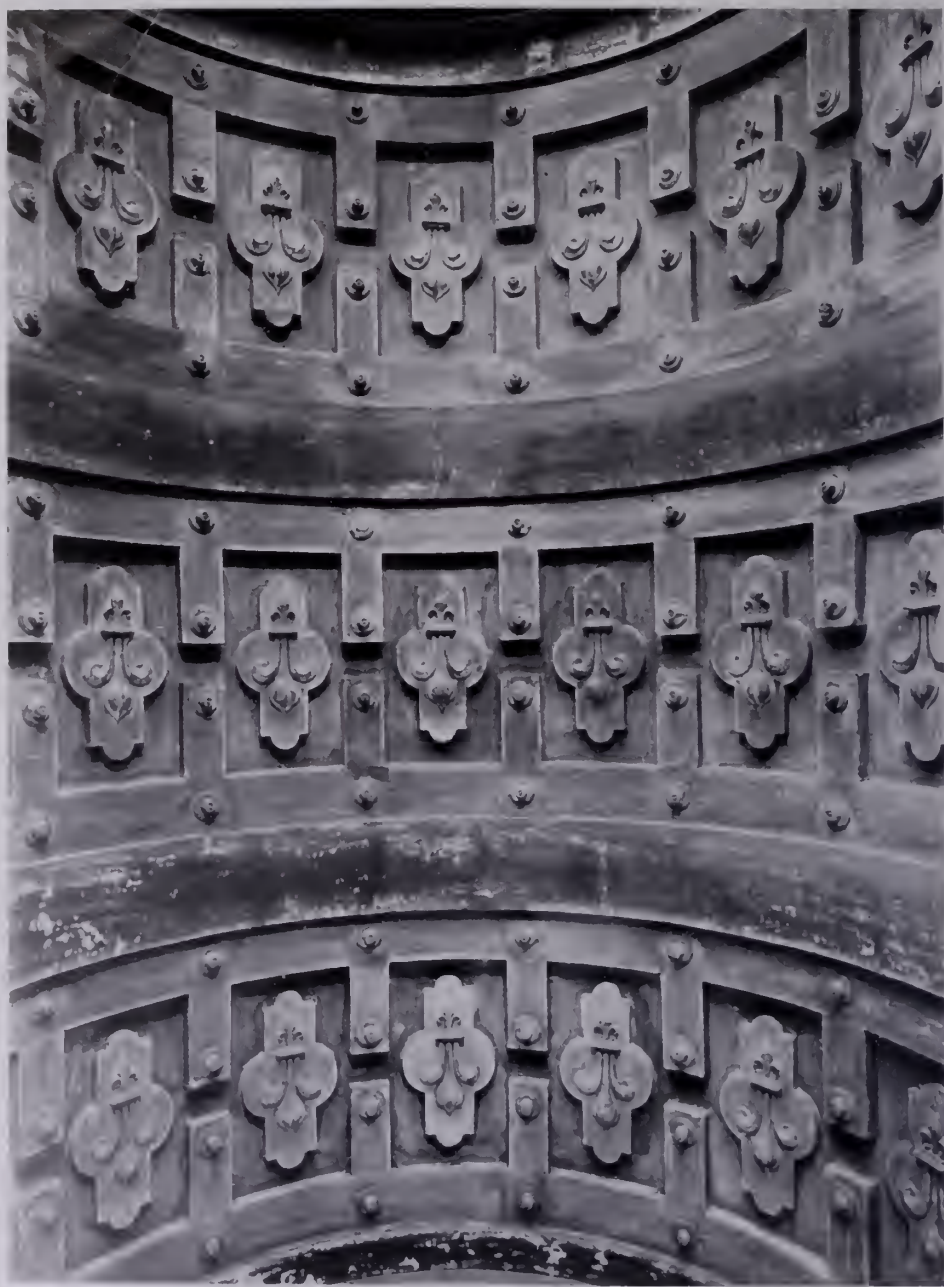



Fig. 628 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Volta de' secondo atrio dirimpetto alla facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 629 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Nicchione nel portico posteriore del palazzo, in fondo a un braccio.
(Fot. Ceccato).

Fig. 630 — Roma. Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.. Ingresso al cortile. (Fot. Alinari).

Fig. 631 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Cortile (Fot. Alinari).

Fig. 632 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Cortile. (Fot. Alinari).

Fig. 633 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Angolo del cortile. (Fot. Ceccato).

Fig. 634 — Roma, Palazzo Farnese, A. da Sangallo il G.: Soffitto di sala al primo piano, verso piazza Farnese.
(Fot. Anderson).

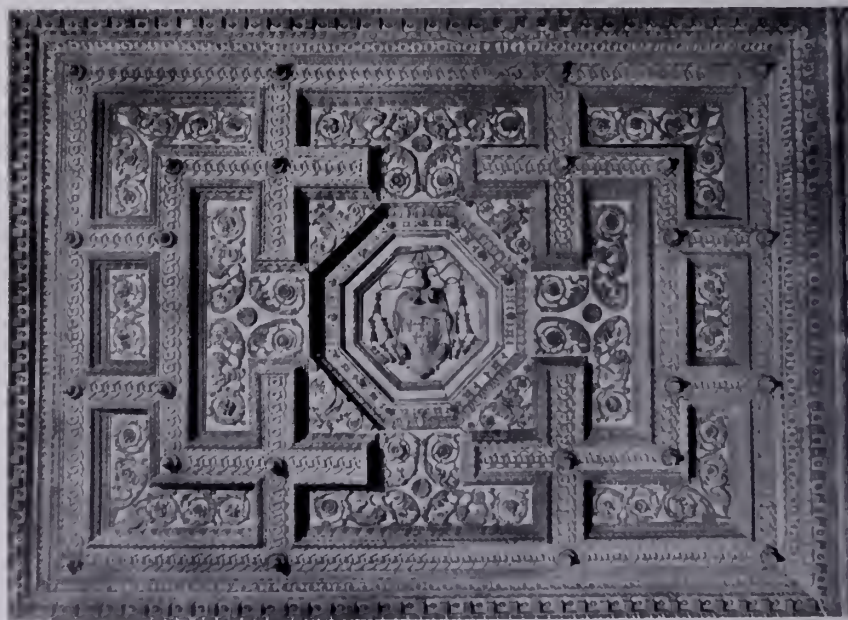



Fig. 635 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Soffitto di sala verso via dei Farnesi.
(Fot. Anderson).

Fig. 636 — Roma, Palazzo Farnese. Soffitto della sala d'Ercole.
(Fot. Anderson).

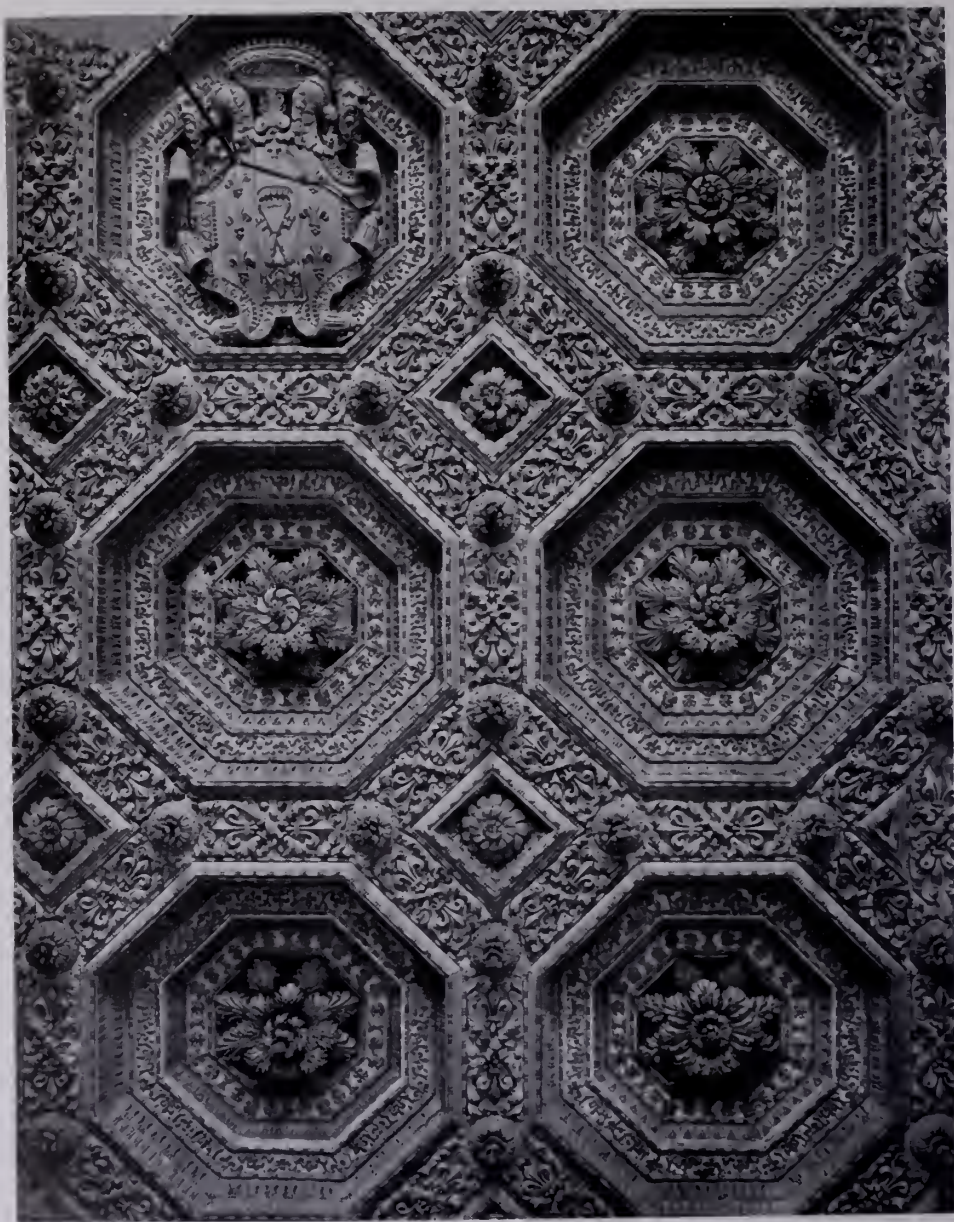



Fig. 637 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Soffitto di sala al primo piano, (angolo tra piazza Farnese e via de' Farnesi)
(Fot. Anderson).

pia loggia aperta, d'ordine dorico l'inferiore, ionico la superiore. La pianta dell'edificio si sviluppa nella sua ammirabile chiarezza, e l'appassionata romanità del Sangallo si riflette nelle vaste arcate ispirate dal teatro di Marcello, nello spessore dei grandi pilastri che le reggono con alveolate colonne. Tutto porta l'impronta della mano ferrea del grande architetto (figg. 631-633): le cornici dei capitelli

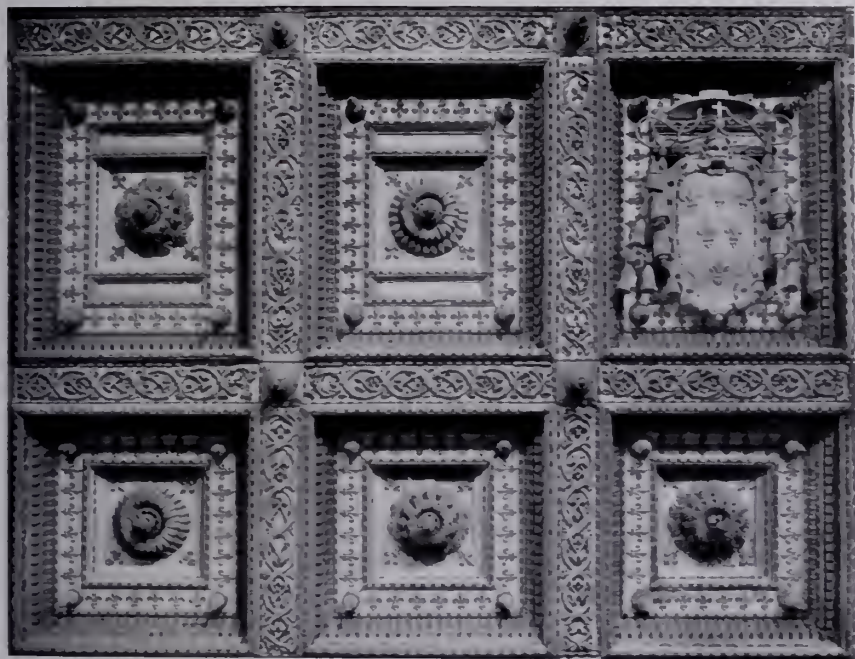



Fig. 638 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Soffitto di sala al primo piano, verso piazza Farnese.
(Fot. Anderson).

di pilastri, che stringono come in morse d'acciaio il fusto delle colonne, le basi saldate in un sol blocco a facce curvilinee e quadre, l'energia plastica formidabile di pilastri e colonne alveolate negli angoli del loggiato.

Lo splendore dell'atrio si diffonde all'interno, nei soffitti magnificati dal Vasari, alcuni di una ricchezza pesante e superba (fig. 634), altri disegnati appena, a stacchi di colore più che d'ombra e luce, con spire di fogliami tra anella di catene intrecciate (fig. 635): uno di questi simile alla volta del grande vestibolo, per l'effetto minuto

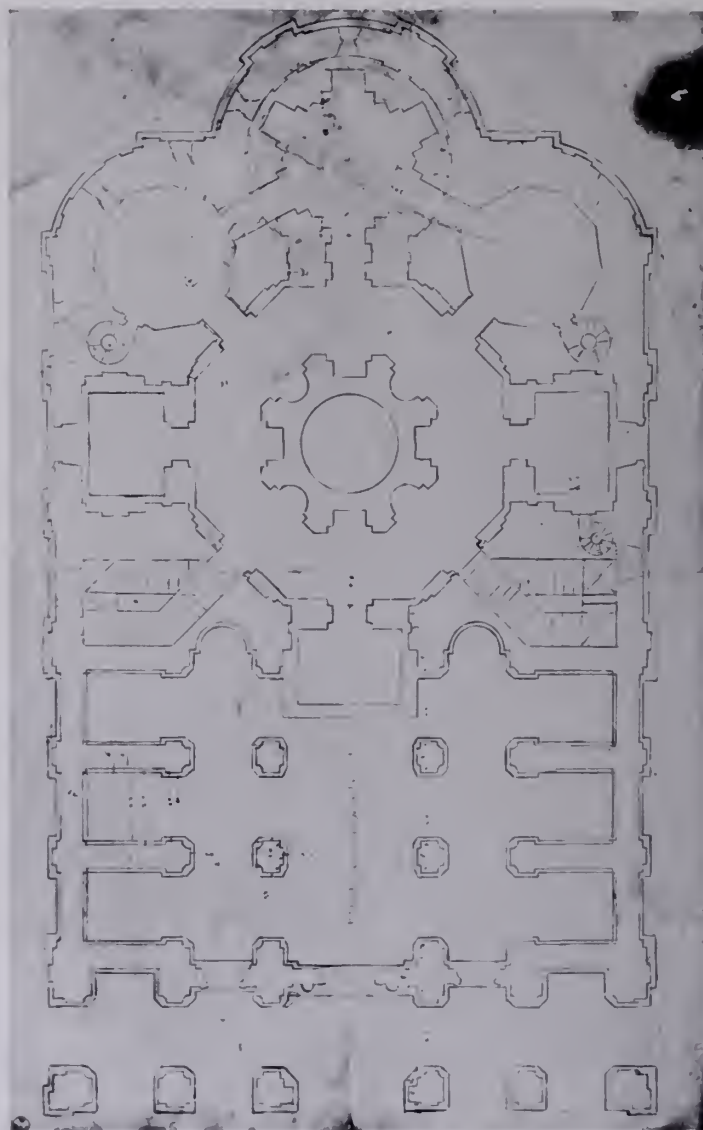



Fig. 639 — Roma, Palazzo Farnese. A. da Sangallo il G.: Pianta della chiesa di San Tolomeo di Nepi.
(Fot. della R. Sovr. all'Arte medioevale e moderna).

e brulicante degli ornati, sbriciolati sul fondo ridente di colore. È una serie magnifica, una corona di bellezza alle sale farnesiane, che dall'irresistibile effetto dinamico delle molteplici cornici spezzate

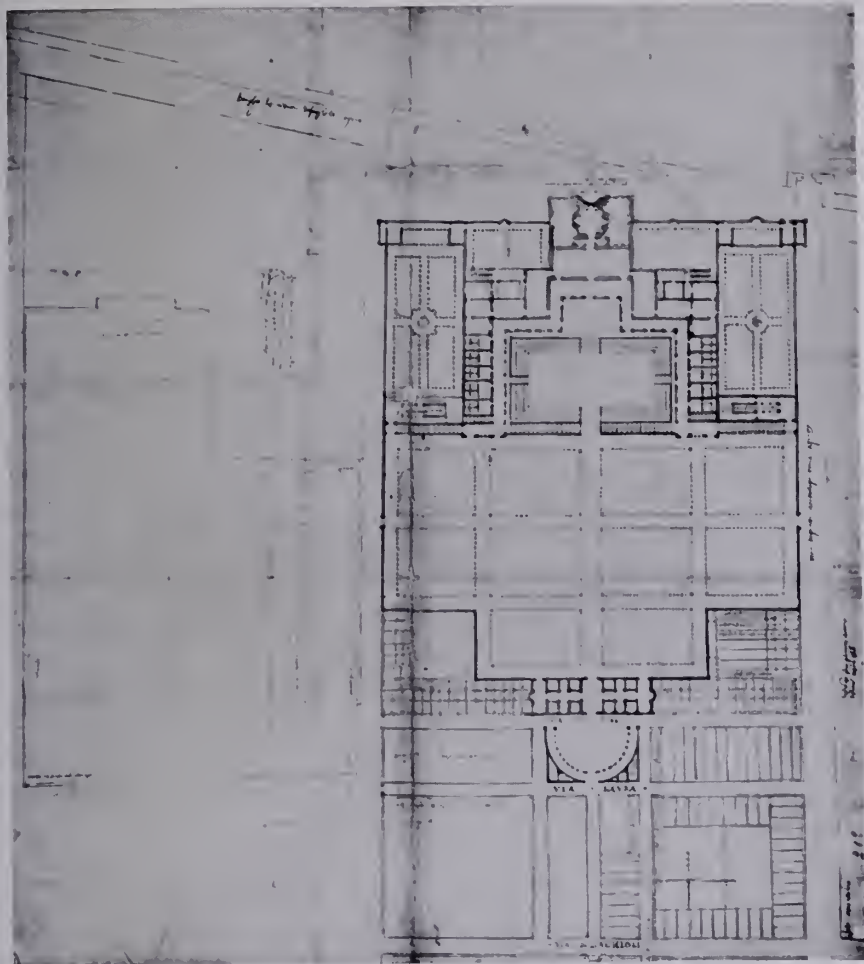



Fig. 640 — Firenze, Gabinetto per le Stampe e disegni.
A. da Sangallo il G.: Pianta di palazzo mediceo.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

intorno all'emblema cardinalizio della sala d'Ercole (fig. 636) ci trasporta alla palpitante vitalità dei rosoni sopra la sala d'angolo tra piazza e via de' Farnesi (fig. 637) e alla scandita euritmia dei lacunari gigliati nella sala dei Segretari (fig. 638): semplice e squisito capolavoro della grand'arte toscana del legno, familiare a tutti i Sangallo.

Palazzo Farnese segna il vertice della gloria di Antonio il Giovane: sogno d'imperiale grandezza tradotto in realtà. Le aggiunte

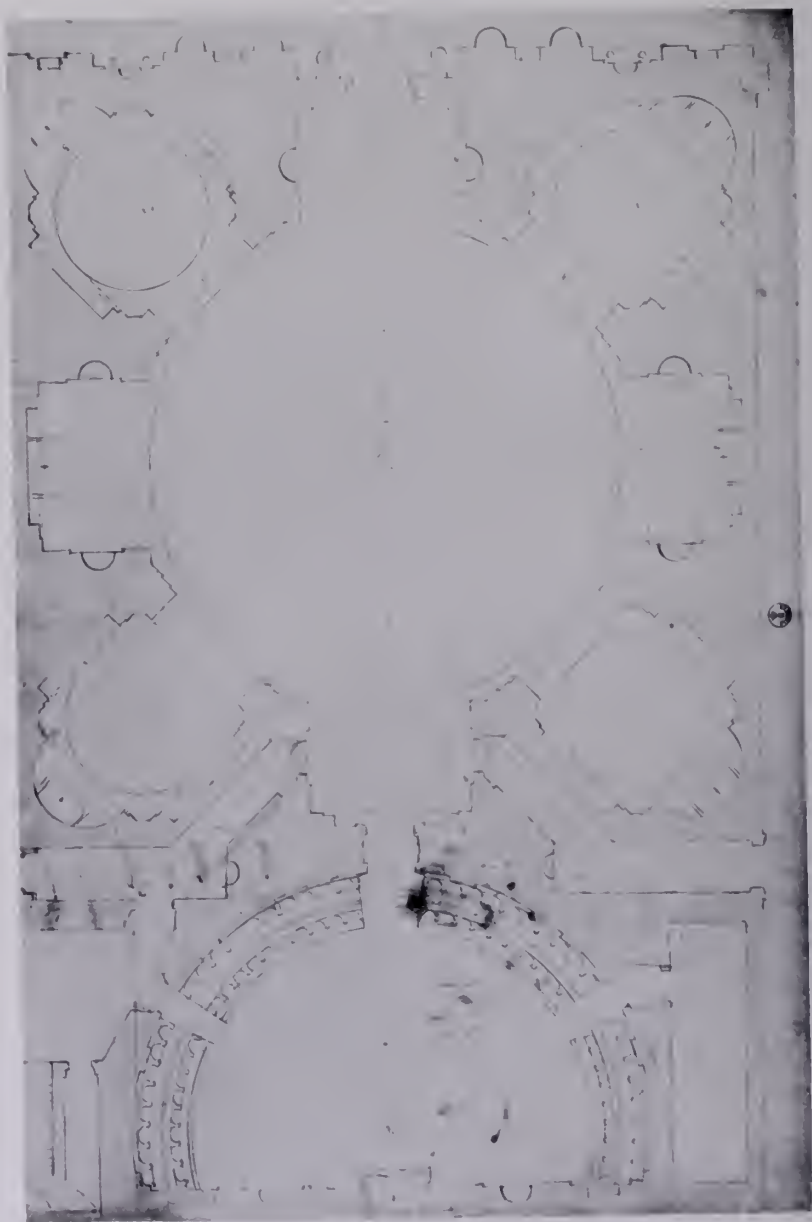



Fig. 641 — Firenze, Gabinetto di Stampe e disegni. A. da Sangallo il G.: Studio per le fortificazioni della città di Perugia. (Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

di Michelangelo, del Vignola e di Giacomo della Porta, benchè importanti e magnifiche, non riuscirono ad alterare nei suoi tratti essenziali la creazione del grande architetto. La sua fortuna, seb-

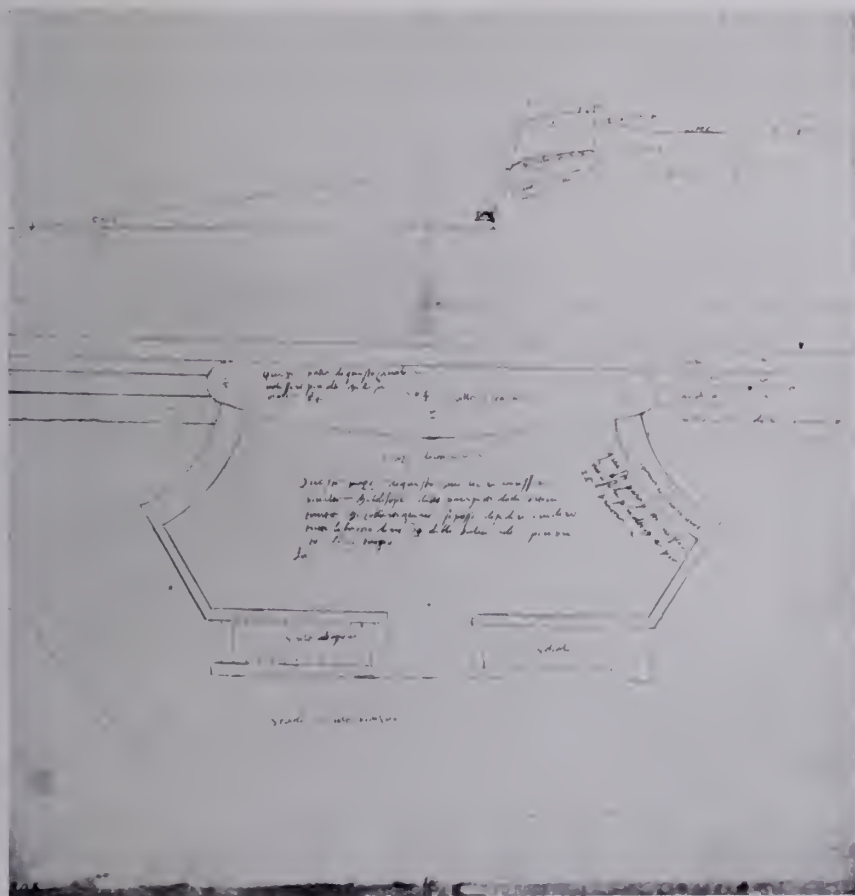



Fig. 642 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî.
A da Sangallo il G.: Studî per le fortificazioni della città di Perugia.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

bene alquanto diminuita negli ultimi anni per l'ostilità di Michelangiolo, fu rapida e piena. Circondato da aiuti, la maggior parte appartenenti alla sua famiglia, quali Giovanni Battista, suo fratello, che diede termine alla traduzione di Vitruvio da lui intrapresa, Francesco, Gian Francesco e Bastiano, detto Aristotile, suoi cu-

gini [1], il Sangallo divenne, può dirsi, il principe e l'arbitro del mondo artistico romano nel campo dell'architettura [2]. Destò ire e gelosie, anche per il suo orgoglio sconfinato, e di queste gelosie, pur ammirando, si fece eco il Vasari, che scagliò come freccia il motto celebre di « setta sangallesca » alla corte artistica del Sangallo. Più che dalla grandezza della sua concezione plastica il tardo Cinquecento toscano derivò dalle sue costruzioni civili e militari l'espressione di movimento funzionale, che impronta tutto un periodo della storia architettonica nel centro d'Italia, a cominciare dall'Ammannati [3]. L'energia, tanto più potente quanto più costretta, delle modanature d'Antonio, scocca, in un disegno degli Uffizi dal tratto fulmineo:

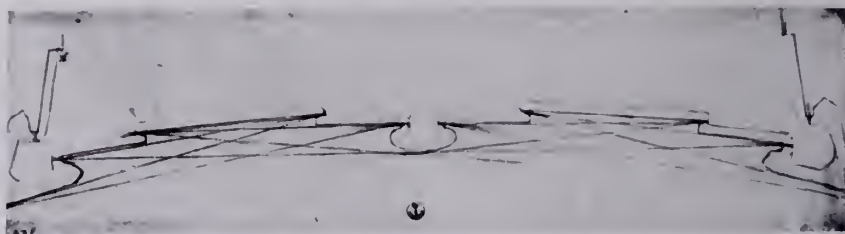



Fig. 643 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
A. da Sangallo il G.: Schizzo di due baluardi per fortificazioni di Roma.
(Fot. della R. Sovr. alle B. A. in Firenze).

espressione dinamica travolgente nella sua rapidità di folgore. In quel disegno lampeggia il genio stesso del grande maestro, architetto principe, ingegnere idraulico e militare, grande appaltatore di lavori e raccoglitore di opere d'arte, chiamato per consigli e disegni in ogni regione d'Italia, intagliatore in legno e poderoso costruttore in pietra, quadrato intelletto, che dalla fredda logica costruttiva, dai chiari schemi, dalle misurazioni precise, giunge all'epica grandezza del vestibolo di Palazzo Farnese.

---

[1] Altri suoi collaboratori furono il Mangone, il Rosselli, il Labaco, Nanni di Baccio Bigio, il Baronino, Nanni Unghero, il De Rocchi.

[2] Quale urbanista, creò per Pierluigi Farnese il piano della città di Castro, continuò l'opera della piazza davanti alla basilica di Loreto, e, insieme con Latino Giovenale Manetti e col Baronino, lavorò a tracciati per le vie Paolina, del Babuino, de' Condotti, dei Baullari. Architetto militare, portò nelle fortezze l'innovazione dei fianchi duplicati.

[3] Diamo qui uno fra i tanti esempi di disegni sangalleschi, che, nel gabinetto degli Uffizi, rispecchiano la mirabile limpidità dei suoi schemi architettonici (figg. 639-643).

* * *

Molti sono i seguaci immediati di Antonio da Sangallo il Giovane, anzi i suoi collaboratori, che il Vasari indicò come setta sangallesca. A lui servirono traducendo in disegni e in modelli i suoi divisamenti, dirigendo i lavori da lui intrapresi. Diamo i brevi regesti degli architetti da Sangallo, e ricordiamo che, sempre nella cerchia di Antonio il Giovane, lavorarono Nanni di Baccio Bigio, il Labaco, il Baronino, il Mangone, il De Rocchi, il Rosselli, Nanni Unghero.

BASTIANO DA SANGALLO, DETTO ARISTOTILE

1481 — Nasce dal sarto Lorenzo d'Antonio e da Maddalena, sorella di Giuliano e Antonio da Sangallo il Vecchio.

1535 — Sotto questa data, il suo nome si legge fra i soci dell'Accademia di San Luca.

1543 — Ritorna per la seconda volta a Roma, e collabora con Antonio da Sangallo il Giovane.

1545, 4 agosto — Stima lavori eseguiti per la Camera Apostolica.

1550, 21 marzo — Fa testamento.

1551, 31 maggio — Muore.

FRANCESCO DA SANGALLO, DETTO IL MARGOTTA

1494, 1° marzo — Nasce da Giuliano Lamberti a Firenze.

1506 — Accompagna a Roma suo padre Giuliano, architetto papale.

1528-1530 — È capomastro generale alle fortificazioni di Pistoia.

1528 — È a Prato per rifare i vecchi bastioni e costruire i nuovi.

1530, 1° novembre — La Balìa di Firenze gli scrive in Fucecchio, a proposito di alcuni lavori che egli sta compiendo per la fabbrica del Ponte.

1530 — Dalla resa di Firenze (12 agosto 1530), fino al 16 dicembre dello stesso anno, fu al servizio degli Otto di Pratica « sopra al disfare e rassettare i bastioni, porre artiglierie ed altre cure « (v. VASARI, op. cit., vol. VII, pag. 625, in nota).

1533 — Durante la guerra tra Firenze e Siena si affidano a vari architetti la difesa e la fortificazione delle porte di Firenze; a lui viene affidata la porta alla Croce.

1543 — È architetto in capo del Duomo fiorentino.

1549 — Costruisce un campanile per la chiesa di Santa Croce a Firenze.

1552, 22 e 29 novembre — È accreditato per lavori alla Vigna Giulia in Roma.

1576 — Data della sua morte [1].

GIAMBATTISTA DA SANGALLO, IL GOBBO, FRATELLO DI ANTONIO DA SANGALLO, IL GIOVANE

1496 — Data della nascita da Bartolomeo Coriolani e da Smeralda, sorella degli architetti Giuliano e Antonio il Vecchio.

1536, 26 giugno-6 settembre — È eletto perito per lavori eseguiti al palazzo di San Marco e alla chiesa d'Aracoeli.

1537, 13 luglio — È di nuovo perito per lavori al palazzo di San Marco.

1542, 4 agosto — Opera nella sala reale al palazzo vaticano.

1542, 18 novembre — Lavora nello stesso luogo con Jacopo da Brescia.

1542 — È eletto, insieme con Antonio da Sangallo il Giovane, suo maggiore fratello, membro della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon

1546 — Lavora in palazzo vaticano con Jacopo da Brescia.

1547 — Continua gli stessi lavori con lo stesso compagno.

1548 — Fa testamento, e, dopo alcuni legati, lascia alla Confraternita della Misericordia dei Fiorentini a Roma il compito di far stampare le opere di VITRUVIO, da lui tradotte in volgare, annotate e corredate da disegni; ma la Confraternita rinuncia all'incarico.

1552 — Data della sua morte [2].

---

[1] L'attività di Francesco da Sangallo si svolse principalmente nel campo della scultura (v. A. V., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. X, parte I, pp. 243-259), nella quale portò, come anche nella medaglia, una spiccata tendenza plastica costruttiva; esempio notevolissimo il busto di Giovanni dalle Bande Nere nel museo nazionale di Firenze. Una riproduzione del campanile vecchio di Santa Croce si vede nel rovescio di due medaglie di Francesco, datate 1551, e trovate durante il 1854 nelle fondamenta di quel campanile.

[2] Continuatore delle opere del fratello, condusse anche a compimento la traduzione di Vitruvio, da lui iniziata (ora nella Biblioteca Corsiniana di Roma).

GIAN FRANCESCO DA SANGALLO

1482 — Nascita da Lorenzo d'Antonio, sarto, e da Maddalena, sorella di Giuliano e di Antonio da Sangallo.

1513 — È soprastante alla fabbrica di San Pietro.

1519 — Perito della Camera Apostolica.

1519 — Termina le stalle presso il Castello di Palo.

1527, 24 dicembre — È inviato a Montepulciano per ispezionare e riparare la fortezza del luogo.

1528 — Parte per rimettere in istato di difesa la fortezza di Livorno.

1528, maggio — È richiesto da Giacomo Morelli, commissario della repubblica a Cortona, di voler condurre a termine la fortezza del luogo e la costruzione, già abbandonata, di due grosse torri.

1528, luglio — È mandato a Pisa per riparare ai guasti subiti dalle muraglie della Cattedrale.

1528, 22 settembre — Parte per Pistoia, affine di ripararne le mura; poi per San Gimignano, con lo scopo di difenderlo da assalti nemici.

1528, 27 settembre — Torna a Pisa per esaminare i lavori di riparazione colà eseguiti.

1528, 1º ottobre — Va a Prato, e riparte per Pistoia e San Gimignano.

1529, 8 maggio — È tuttora agli ordini della Balía fiorentina.

1529, 24 giugno — È a Pisa, ove studia il modo di impedire guasti alle fortificazioni per causa dell'Arno.

1530 — Data della sua morte.

NANNI DI BACCIO BIGIO
SCULTORE E ARCHITETTO FIORENTINO

1540 (circa) — Si stabilisce a Roma, seguendo il Lorenzetto. Più tardi si rivolge all'architettura, specialmente per l'appoggio di A. da Sangallo il Giovane.

1547 — Attende a lavori in San Pietro, agli ordini di A. da Sangallo il Giovane.

1551-1553 — Dirige i lavori di rifacimento del Ponte Rotto sul Tevere.

1559 — Quale ingegnere militare attende ad opere di fortificazione in Fano.

1561 — Lavora a fortificazioni di Castel Sant'Angelo, alla strada di Civitavecchia, etc.

1563 — Riesce a prendere il posto nei lavori di San Pietro, ma ne è presto dispensato per cattiva prova.

* * *

Opere architettoniche a lui attribuite in Roma sono: palazzo Salviati alla Lungara (fig. 644), meccanica traduzione di moduli

Fig. 644 — Roma, Lungara. Nanni di Baccio Bigio: Palazzo Salviati. (Fot. Alinari).

sangalleschi, scarsa d'artistico valore. Gli è anche attribuito palazzo Ricci (fig. 645), ove sono elementi sangalleschi, esempio nei bancali del pianterreno e nel bugnato delle porte rustiche, frammisti ad elementi presi a prestito dal palazzo della Cancelleria e altrove, e a strambe innovazioni, come quella del portale con angoli spezzati a zig-zag. È opera di manierista eclettico, privo di ogni senso architettonico, come può vedersi anche nelle cornici scavate delle finestre. Non

Fig. 645 — Roma, palazzo Ricci. Nanni di Baccio Bigio (attribuito a): Facciata. (Fot. Alinari).

sappiamo su quale fondamento sia stata fatta l'attribuzione a Nanni di Baccio Bigio, di quest'opera che è negazione di gusto e di stile. L'architettura, del resto, vi ha un'importanza del tutto secondaria, nascosta com'è dagli affreschi che la rivestono come di una festosa trama di rampicanti.

10.

I SETTENTRIONALI

ARCHITETTO DI N. S. DI LORETO A FINALE LIGURE - FRA' GIOVANNI GIOCONDO - CRISTOFORO SOLARI, detto IL GOBBO - PIETRO ISABELLI detto ABANO, A BERGAMO - ALESSIO TRAMELLO - BERNARDINO E GIAN FRANCESCO ZACCAGNI - ANDREA MARCHESI DA FORMIGINE - ROCCO DA VICENZA - BARTOLOMEO BON - SCARPAGNINO - GIORGIO SPAVENTO - TULLIO LOMBARDO

I.

ARCHITETTO DELLA CHIESA DI N. S. DI LORETO A FINALE LIGURE

L'architetto anonimo della chiesa di Nostra Signora di Loreto a Finale Ligure (figg. 646-648) par che traduca un disegno bramantesco in modo campagnolo nei grandi oculi ad anella rientranti sulle facciate della chiesetta, entro il tamburo ottagonale e nei torricini o cuspidette, che s'elevano gaiamente sui pilastri ascendenti al tetto della chiesa dai quattro angoli di essa. I quattro padiglioncini circondano in coro quello del lanternino della cupola, che sulla più svelta calotta porta al cielo la croce. Sui pilastri angolari s'imposta la base delle cuspidi, e su di essa piantano quattro colonne reggenti arcatelle, l'alta trabeazione, l'alto tamburo e il cupolino, formando una decorazione festosa. Ignoto è l'architetto, che portò di Lombardia o apprese in Lombardia forme bramantesche, e le riprodusse come per gioco, festivamente, con vivezza cromatica. Fors'anche dovette tradurre, come abbiamo pensato, un disegno giunto da Milano, e s'ingegnò a interpretarlo, accrescendone l'effetto pittoresco in quella chiostra di monti.

Fig. 646 — Finale Ligure, Chiesa di N. S. di Loreto.
Anonimo architetto: Veduta esterna.

Fig. 647 — Finale Ligure, Chiesa di N. S. di Loreto.
Anonimo architetto: Altra veduta esterna.

Fig. 648 — Finale Ligure, Chiesa di N. S. di Loreto.
Anonimo architetto: Altra veduta esterna.

II.

FRA' GIOVANNI GIOCONDO

1430 — Data della sua nascita, secondo il P. MARCHESE. Secondo altri, il 1434 o il 1435.

1478-1484 — Prende a comporre una raccolta di antiche epigrafi.

1489, 19 dic. — Va a Pozzuoli con Jacopo Sannazzaro.

1489, 21 dic. — Va a Mola e a Gaeta « per veder certa anticaglia ».

1492, 3 genn. — Si mette al servizio di Fra' Giocondo un ragazzo, Felice Fiorilli di Cava, « ad standum cum venerabili fratre Jocundo de Verona architecto Illustrissimi domini ducis Calabrie ».

1492, 3 genn. — Va e torna da Mola in Napoli, « per ordenar certe fabriche vole far soa Ill.ma S. (il Duca di Calabria) ».

1492, 21 aprile — Ritorna a Mola e Gaeta « per faccenda del detto S. ».

1492, 2 giugno — Compra pergamene « per fare alcuni disegni di fortezze del reame e di altri lochi per servitio del Ill.mo S. Duca di Calabria ».

1492, 14 giugno — Va e torna da Napoli a Gaeta, « con quattro uomini e per sette giorni, per facenda dell'Ill.mo S. Duca di Calabria ».

1492, 30 giugno — Spese per 126 disegni fatti da maestro Antonello da Capua pittore copiando due libri di maestro Francesco di Giorgio Martini, uno di architettura e l'altro d'artiglieria e di cose guerresche, per ordine di Fra' Giocondo.

1492, 14 luglio; 5 ottobre; 11 dicembre — Va e torna, nei giorni qui indicati, da Napoli a Mola e Gaeta, « per faccende del Duca di Calabria ».

1492 — Offre a Lorenzo de' Medici una Raccolta d'iscrizioni antiche.

1493, 24 e 26 novembre — Riceve benefizi dal Duca di Calabria.

1495, maggio — Segue Carlo VIII, nel suo ritorno in Francia, e ivi, a Blois, conduce lavori idraulici per i giardini del Castello reale.

1495, fine dell'anno — Riceve ad Amboise la provvigione reale di 30 ducati mensili.

1498 — È a Verona presso Massimiliano, come architetto e letterato, ed è scelto a maestro di G. C. Scaligero, allora paggio.

1499-1505 — È richiamato in Francia « a provvisione del Re et similiter de li parisini ». Getta sulla Senna il Ponte di Nostra Donna, se non due ponti.

1506 — Fra' Giocondo dà al Senato Veneziano consigli circa il temuto interramento della laguna.

1507 — Determina i lavori da farsi per la derivazione e la sistemazione del Canale della Brentella.

1508, 11 agosto — Ascolta a Venezia Luca Pacioli che spiega il quinto libro di Euclide.

1508, 26 ottobre — Verona chiede a Venezia Fra' Giocondo.

1508, 6 novembre — Pietro Loredan doge promette ai Rettori di Verona di mandare *el venerabil fra Jocondo inzigner* per il restauro del Ponte della Pietra.

1508 — È pubblicato Plinio (Epistolae) da Aldo Manuzio in edizione curata da Fra' Giocondo.

1509, 9 gennaio — Il Senato Veneziano, per serbare al proprio dominio Treviso, rimasta fedele alla Serenissima, nella guerra mossa dalla Lega di Cambray, manda Fra' Giocondo a fortificarla.

1511 — Pubblica in Venezia e dedica a Giulio II l'edizione dell'architettura di Vitruvio.

1513 — Fa il progetto per l'edificazione di Rialto incendiato.

1513 — Stampa l'opera di Frontino « De acquae ductibus », con la seconda edizione di Vitruvio (Firenze, Giunta, 1513).

1513 — Studia una nuova edizione degli scrittori d'Agricoltura (Venezia, Aldo, 1514).

1514 — È dato compagno a Raffaello per la fabbrica di San Pietro in Roma.

1515, 1 settembre — « In questi giorni morse fra Giocondo architetto » (Lettera del MICHIEL nei *Diarii*).

1517 — È pubblicato, corretto nel testo e illustrato con osservazioni e figure, il libro dei *Commentari di Cesare*, preparato in vita, ov'è delineata, per la prima volta, la figura del famoso ponte sul Reno (Venezia, Aldo, 1517) [1].

---

[1] Bibliografia: BALDINUCCI, *Notizie*, II, 1770, pp. 182-90; TEMANZA, *Vite*, 1778, pp. 54-78; SOLDATI G., *Elogio di Fra' G. Veronese*, letto all'Ateneo Trevigiano, Venezia, Antonelli, 1829; GEYMÜLLER H. v., *Cento disegni d'architettura d'ornato e di figura di Fra' G.*, Firenze, 1882; CARINI I., *Sul codice epigrafico di Fra' G. recentemente*

* * *

Fra' Giovanni Giocondo s'incontra a Napoli studioso d'anticaglie, raccoglitore d'antiche iscrizioni e ordinatore di fabbriche reali, di quelle di Poggio reale, di Mola e di Gaeta. Ci dice il Summonte che re Alfonso « per fabbricare lo Poggio Reale conduxe in questa terra alcuni di quelli architetti, che più allora erano stimati, Giulian de Maiano fiorentino, Francesco da Siena, Maestro Antonio Fiorentino de Cava, benchè costui fosse più per cose belliche, e macchinamenti de Forteze, e sopra tutti ebbe qua il bono et singolare Fra Jucundo de Verona ». Ma può credersi che il dottissimo frate si limitasse a dar consigli, e, per le fortezze del Reame e d'altri luoghi, apprestasse disegni, servendosi di due libri di Francesco di Giorgio Martini, uno d'architettura, l'altro d'artiglieria e di cose guerresche. Per le anticaglie, Fra' Giocondo si recò nel 1489 a Pozzuoli, in compagnia del Sannazzaro, con cui serbò fraternità anche più tardi; e, nel 1492, offrì la sua raccolta d'antiche iscrizioni a Lorenzo de' Medici. Del prestito fattogli da Francesco di Giorgio Martini siamo consci, sì per i libri di questo maestro, che Fra' Giocondo fece copiare da certo Antonello da Capua pittore, sì per la consuetudine che egli dovette avere alla corte aragonese col maestro di Siena, e infine anche per i disegni di lui nel Gabinetto delle stampe agli Uffizî, riconosciuti copie da Francesco di Giorgio.

Sopravvenuto a Napoli Carlo VIII, Fra' Giocondo lo seguì poi in Francia, insieme con Guido Mazzoni, detto il Modanino, e con altri maestri. Ivi, a Blois, per il Castello, condusse lavori idraulici. Morto Re Carlo, il frate si ridusse nel 1498 a Verona, presso l'impe-

---

acquistato dalla Bibl. Vat., Roma, 1894, pp. 281-282; SERENA A., *Fra' G. Veronese*, Cividale, 1912; ID., *Fra' Giocondo e il canale della Brentella*, Treviso, 1807; BIADEGO GIUSEPPE, *Fra' Giovanni Giocondo*, Rassegna bibliografica, in *Nuovo Arch. Veneto*, Nuova Serie, XXXIII, Venezia, C. Ferrari, 1917; MELANI A., *Fra' G. Veronese e il Fondaco dei Tedeschi*, in *Arte e Storia*, IX, 1890, pp. 249-254; GEYMÜLLER H. v., *Trois volumes des dessins de Fra' Giocondo*, in *Melanges de l'école franç.*, XI, 1895, pp. 132-158; MARINELLI D., *La loggia del Consiglio in Verona*, in *Rassegna d'Arte*, II, 1902, pp. 59-62; GIOVANNONI G., *Il Palazzo dei Tribunali del Bramante in un disegno di Fra' Giocondo*, in *Boll. d'Arte*, VIII, 1914, pp. 185-195; DA RE G., *Il supposto ritratto di Fra' Giocondo*, in *Madonna Verona*, II, 1908, pp. 105-109; LESUER F., *Le chateau de Bury et l'architecte Fra' G.*, in *Gazette des B. A.*, 1909, pp. 337-357; FABRICZY C. v., *Toskanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel*, in *Rep. f. Kstw.*, XX, 1897; FILANGIERI G., *Documenti*, VI, 507; PERCOPO, in *Arch. Stor. nap.*, XIX, 381.

ratore Massimiliano, in veste d'architetto e di letterato, e fu scelto quale educatore di Giulio Cesare Scaligero, allora paggio, che poi lo disse: « vecchia e nuova biblioteca di tutte le buone discipline », e, nelle *Satire*, « fenice degli ingegni ». Fu richiamato in Francia, « a provvisione del Re et similiter de li Parisini », e là contrasse amicizia col celebre umanista, protettore del Rabelais, Guglielmo Budes o Budé, e gettò sulla Senna il ponte di Notre Dame, o forse due ponti, per i quali Jacopo Sannazzaro, allora in Francia, dettò l'epigramma:

Jucundus geminos fecit tibi, Sequana, pontes.

E lo Scaligero scrisse: « Memini praeceptorem meum Joannem Jocundum, qui nobilissimum flumen Sequanam haud minus nobilibus pontibus... ».

Dopo il soggiorno a Parigi, il Frate s'incontra in Venezia, al servizio del Senato veneziano, cui dà consigli circa il temuto interramento della laguna, il modo di regolare il corso del Brenta, di sistemare il canale della Brentella, le fortificazioni di Treviso; ma non si applica mai ad un'opera d'arte. Anche Verona, sua patria, che vorrebbe vantare come suo il palazzo del Consiglio, lo chiede alla Serenissima, nel 1508, per il restauro del Ponte della Pietra, e, proprio in quest'anno, il *venerabile Fra' Jocondo inzigner* stampa per i tipi di Aldo Manuzio le *Epistolae* di Plinio. Il dottissimo frate, tutt'intento alle sue edizioni dell'*architettura* di Vitruvio dedicata a Giulio II, del codice *de acquae ductibus* di Frontino e degli antichi scrittori di *Agricoltura*, non si dedica all'arte per cui il Pontefice lo volle a Roma. Tuttavia, morto Bramante, ed eletto Raffaello a successore del grande architetto, Giulio II gli dette Fra' Giocondo a compagno; e Raffaello scrisse allo zio Simone Ciarla in Urbino, il 1 luglio 1514: il Papa mi ha dato un compagno, Frate dottissimo e vecchio de più d'octant'anni... è buono ch'io possa imparare se ha alcun bello segreto in architectura, acciò io diventi perfettissimo in quest'arte; ha nome Fra Giocondo, et ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica ». I disegni raccolti agli Uffizî, nel Gabinetto delle Stampe, comprendono un primo gruppo di copie da Francesco di Giorgio Martini, come abbiamo già detto, e una serie di edifici circolari; un secondo gruppo di ricordi dall'antico (1513-1515); un terzo di disegni geometrici.

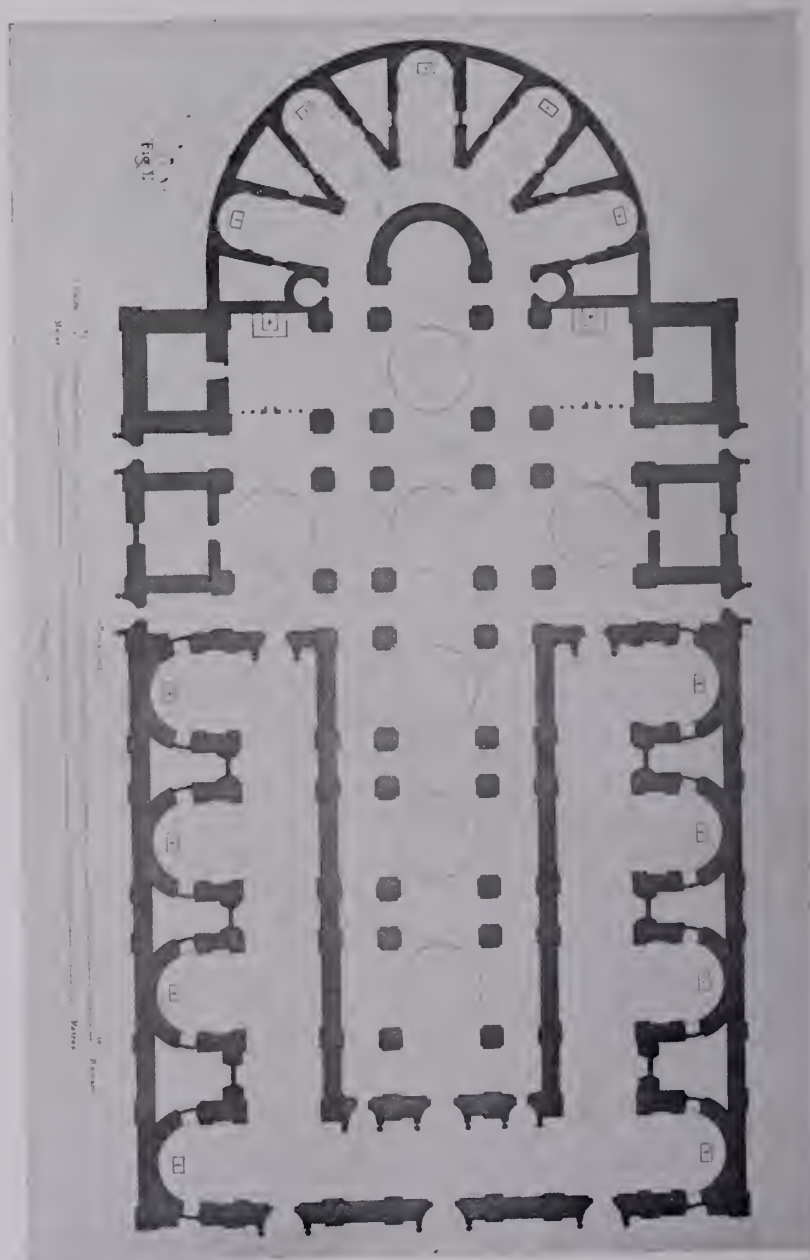



Fig. 649 — Roma, San Pietro.
Fra' Giocondo: Pianta della chiesa (appresso si legge, di mano d'Antonio da Sangallo: «Opinione e disegnio di fra Jocondo per Santo Pietro de Roma»).

Anche in quei fogli si può notare, dai segni grossolani, che Fra' Giocondo non aveva gran pratica di disegnatore. Fra gli schizzi ve ne è uno, della pianta di San Pietro (fig. 649), che nel *verso* ha queste parole di Antonio da Sangallo: « Opinione e disegnio / Di fra iocondo per santo pietro / De roma. » Non è certo un disegno che possa met-

Fig. 650 — Napoli, Oratorio del Pontano. Fra Giocondo (?): Veduta esterna.

tersi al confronto con la pianta di Raffaello per San Pietro, tanto è dimesso e umile, ma si può notare che il criterio raffaellesco della basilica longitudinale, sostituito a quello bramantesco della croce greca, ebbe in Fra' Giocondo incitamento ed esempio.

Di recente uno studioso d'architettura del Rinascimento a Napoli, Roberto Pane,[1] ha supposto che di Fra' Giocondo sia il disegno dell'Oratorio del Pontano (fig. 650), già attribuito al favoloso Andrea

[1] PANE ROBERTO, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, ivi, E.P.S.A., Editrice politecnica, 1937.

Ciccione. L'oratorio, formato da un solo ambiente con volta a botte, è chiuso da pareti con stilobate, da cui si parton lesene a capitelli compositi reggenti l'architrave. La semplicità classica dell'oratorio, quantunque alterata per l'alto attico aggiuntovi, ha caratteri sangalleschi del primo cinquecento, non del 1492, data che si ritiene del compimento dell'opera. A Napoli, v'è un'architettura sangallesca, la chiesa inferiore dei SS. Severino e Sosio, con ampie arcate cinquecentesche. Possiamo pensare che quegli elementi sieno arrivati a Napoli per via d'Antonio da Sangallo il Vecchio? Certo è che la data 1492 dell'oratorio pontaniano, solo di tre anni anteriore alla partenza di Fra' Giocondo da Napoli, al seguito di re Carlo VIII, non potrebbe essere spostata se non di poco, quando l'opera fosse proprio di Fra' Giocondo, il che è difficile supporre, tanto egli era nel 1492 intento ai lavori di fortificazione a Mola e a Gaeta per il Duca di Calabria.

III.

CRISTOFORO SOLARI, detto IL GOBBO

1460 — Data approssimativa della sua nascita.

1500, giugno-ottobre — Si stabilisce la costruzione del vestibolo, che precede la chiesa di Santa Maria presso San Celso.

1501, 18 febbraio — I fabbricieri del Duomo di Milano lo adibiscono ai lavori, proclamandone l'alta « peritia, scientia et ingenio, tam in sculpendis figuris ipsis, quam in architectura et aliis nec praeterito sub silentio quod ipse Gobbus maximo honori et gloria est huic Mediolani ».

1503, 23 febbraio — In un'adunanza di periti, invitati dai fabbriceri del Duomo a scegliere il disegno della porta laterale verso Compito, Cristoforo Solari si trova insieme col Caradosso, maestro Giovanni Molteno, Bramantino, Maffiolo Giussiano, Bartolomeo Briosco, Gio. Antonio Omodeo, Gian Giacomo Dolcebuono e Andrea di Fusina. Resta conchiuso che l'Omodeo e il Dolcebuono facciano il modello in legno della porta, imitando un antico disegno con piramide ascendente dal vestibolo della porta stessa alla vetta della cattedrale, e similmente facciano Cristoforo Solari e Bartolomeo Briosco.

1503, 26 giugno — Per la scelta del modello della porta del Duomo verso Compito, si fa un'adunanza, alla quale intervengono l'Omodeo, il Dolcebuono, il Fusina, Bartolomeo Briosco e Cristoforo Solario. Si esaminano tre modelli, i due già commessi nella seduta del 23 febbraio e un terzo affidato a maestro Andrea da Fusina.

1505, giugno — Cristoforo fa il modello del chiostro nel vestibolo precedente la chiesa di S. M. presso San Celso, e ne intraprende l'esecuzione.

1506, 2 marzo — Cristoforo risulta assunto come ingegnere o architetto, associato all'Amadeo, fin dal 2 marzo 1506; il 9 febbraio di detto anno i deputati della Fabbrica del Duomo, considerati gl'inconvenienti e i danni che potrebbero aver luogo qualora morisse l'Amadeo, architetto ed ingegnere del Duomo, senza che nessun altro « metrum, architecturam, secreta nec ingenium fabricae mediolanensis cathe-

Fig. 651 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cupola.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 652 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cupola (particolare).
(Arch. fot. del Comune di Milano).

dralis ecclesiae intelligere nec sciret », decretano « quod detur unus socius dicto domino Jo. Antonio (Amadeo), qui instruatur in architectura ipsius fabricae et templi; et quod detur facultas dicto domino Jo. Antonio eligendi quem velit, ea ratione quod sibi gratum eligerit, quod eidem omnia secreta ipsius fabricae manifestabit et aperiet ». Successivamente, il 2 marzo dello stesso anno, i deputati « non modicam capientes... spem et opinionem de magistro Cristophorum de Solario, et de eius ingenio, arte pratica, mensuris, sufficientia et aliis partibus, quae doctum et prudentem architectum faciunt, eumdem magistrum Cristophorum Solarium in inzignerium fabricae eligunt, ita tamen quod sculpendi exercitium non relinquat, injungentesque magistro Jo. Antonio Amadeo, quod eum in inzignerium seu architectum admittat » [Sembrerebbe perciò trattarsi di una nomina ad architetto aggiunto, tanto è vero che solo più tardi, nel 1519, ha luogo la nomina vera e propria ad architetto (cfr. più oltre)].

1508, 17 gennaio — Cristoforo Solari e Andrea Fusina sono invitati dai fabbricieri del Duomo di Milano a esporre le loro ragioni circa il progetto dell'Amadeo, da essi criticato, per la guglia principale del Duomo.

1510, 21 ottobre — Si ordina di sentire, per la costruzione degli stalli del Duomo, il parere di alcuni artisti, l'Omobono, Andrea de Fusina, ingegnere del Duomo, « Leonardus Florentinus et Cristophorus Gobbus ».

Il nome di Leonardo non riappare negli Annali del Duomo dopo il 21 ottobre 1510, data in cui si decise di consultarlo per la costruzione degli stalli del coro. Ecco le parole degli Annali: « Facto verbo de stadiis fiendis in ecclesia majori, ordinatum est quod vocentur infrascripti, videlicet dom. Jacobus Rabia, Marcus Antonius Dugnanus, Franciscus Coyrus, alias ex deputatis praefatae fabricae, et super dictis stadiis fiendis electi, nec non magistri Johannes Antonius Homodeus, Andreas de Fusina praefatae fabricae ingenierii, ac magistri Leonardus Florentinus et Cristophorus Gobbus, quatenus accedant ad cameram praefatae fabricae die Jovis proxime futuri hora debita consilii » (Della seduta non è però traccia negli Annali).

1512 — I fabbricieri del Duomo cercano di riavere a ingegnere Cristoforo Solari.

1514, 11 dicembre — Cristoforo Solari è riassunto in servizio, dopo il suo ritorno da Roma, dalla fabbriceria del Duomo, e in tale occasione i deputati lodano la sua abilità, tanto di scultore quanto di architetto, « adeo ut existimetur aequalem ei non reperiri ».

Fig. 653 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cupola (particolare). (Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 654 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cupola (particolare).
(Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 655 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cupola (particolare). (Arch. fot. del Comune di Milano).

1519, 3 gennaio — Cristoforo presenta il modello adottato per ingrandire il Duomo di Como abbattendo l'antica abside gotica e costruendone una nuova più profonda, con due cappelle laterali e una cupola.

1519, 2 maggio — Si decide d'ingrandire, secondo il modello del Solari, il Duomo di Como, e di mantenere alla direzione dei lavori il competitore di lui, Tommaso Rodari, con l'obbligo di seguirne il modello « usque ad consumationem totius operis ».

1519, 19 maggio — Il Gobbo interviene, insieme con Bernardo da Treviglio, l'Amadeo, il Bramantino, ecc., a una seduta nella quale si decide di costruire un esatto modello del Duomo di Milano.

1519, 7 novembre — È registrata la nomina ad architetto: « cum pluries in congregatione praefatorum dominorum deputatorum de creando aliquem novum architectum tractatum fuerit, qui omnem adhibeat curam et diligentiam in his curandis, quae ad fabricae operam pertinent, negotioque hujusmodi in praefata congregatione jam pridem discusso matureque considerato, praefati domini notam jam diu habentes experientiam ac rerum scientiam magistri Cristophori de Solario, praefatae fabricae sculptoris, et quantum ipse in arte architecturae perficiat ipsum magistrum Cristophorum a calendis praesentis mensis novembris architectum praefatae fabricae, cum salario l. 24 imp. quolibet mense elegerunt et eligunt ».

1520, 4 giugno — È associato al pittore Bernardo da Treviglio per aiutarlo a condurre prontamente a termine il modello in legno del Duomo, commesso al detto Bernardo fin dall'anno precedente. Il 12 giugno dello stesso anno collauda alcuni lavori di Ambrogio Porro, Cristoforo Porro ed Ambrogio da Ferrara lapicidi.

1523, 30 aprile — Gerolamo de' Masca è assunto come fabbro del Duomo, in seguito a relazione del Solari.

1526, 15 febbraio — I fabbricieri del Duomo lo eleggono ingegnere della fabbrica, in luogo di Andrea Fusina, che considerano incapace, e gli assegnano 10 fiorini al mese e sei brente di vino all'anno.

* * *

Opera che può dar fama a Cristoforo Solari è la cupola di Santa Maria della Passione (figg. 651-656) [1], elevata sull'amplissimo tam-

[1] L'attribuzione della cupola di Santa Maria della Passione a Cristoforo Solari si trova nelle più vecchie e note guide della città.

Il Torre (*Il ritratto di Milano*, Milano, 1714, nuova ed. pp. 293-94) così scrive della chiesa: « ..... il suo architetto fu uno scultore, Cristoforo Solaro detto il Gobbo,

Fig. 656 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cupola (particolare). (Arch. fot. del Comune di Milano).

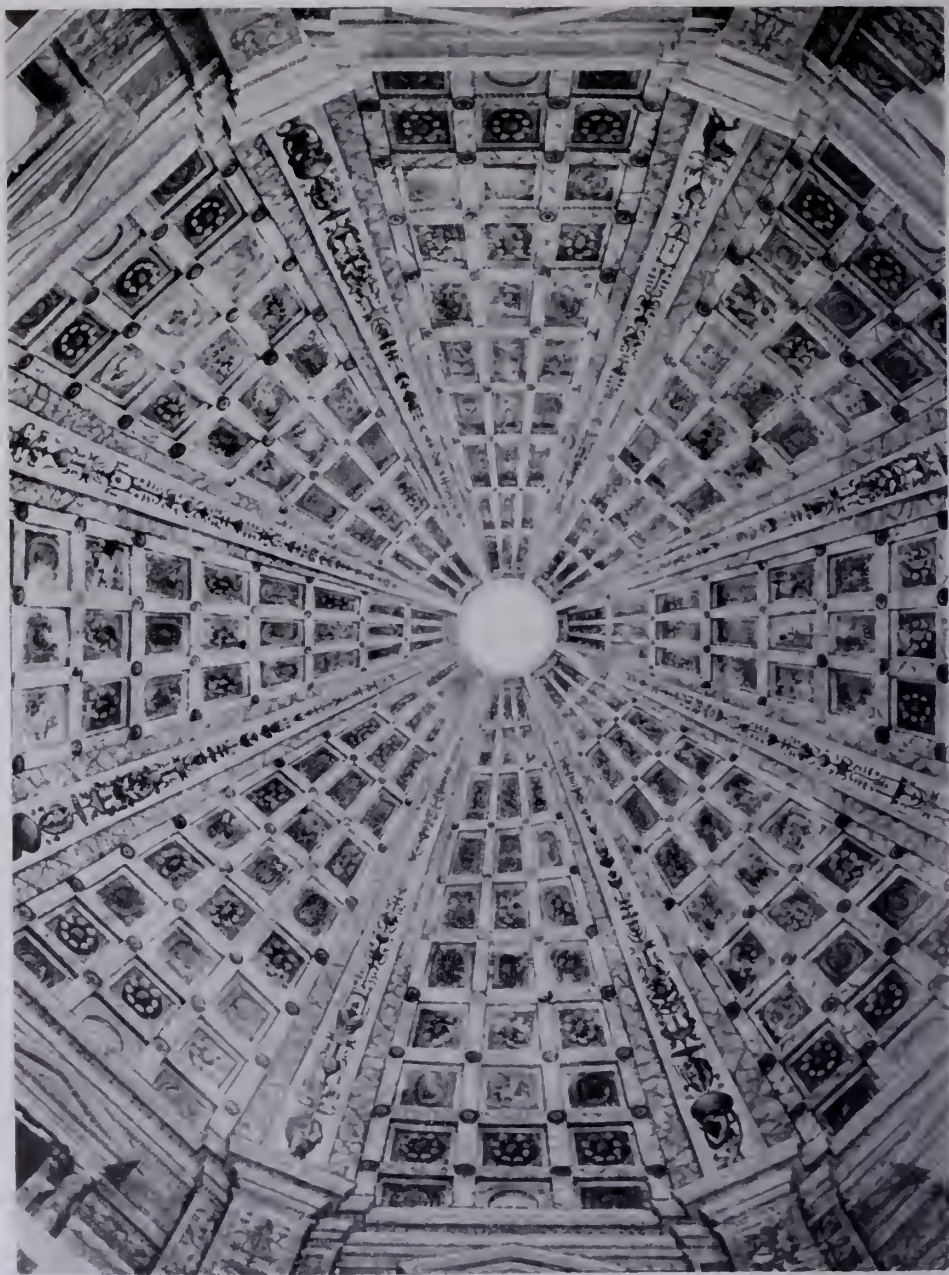



Fig. 657 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: La cupola dall'interno. (Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 658 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Cappella della crocera a destra.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

buro a doppio ordine, con finestroni a frontespizio centinato nella parte superiore, e a frontispizio triangolare nella inferiore. Sembra

Anche Milano gloriasi, come altra volta dissivi, di havere gli suoi Buonarroti pur valorosi in pittura, scultura e architettura, per mantenersi vivo sempre il nome di seconda Roma. La vastità di questa Cupola chiamar si puote legittima figlia di quella che mirasi in S. Pietro di Roma, quindi alcun presero ardire di nominare per suo architetto Bramante, mentre tiene assai somiglianza con quella, havendo in lei, come narra Giorgio Vasari, lo stesso Architetto operato col suo disegno: ma ciò non fia vero perchè nel Trattato della Pittura di Gio. Paolo Lomazzi vera testimonianza se ne coglie ».

Ora nel VASARI, come rilevo dall'accurato indice dell'edizione MILANESI, non si parla dell'architetto della Passione, nè si fa il nome del Bramante o del Solari. D'altra parte, neppure nel Trattato del LOMAZZO si trovano specifici accenni in proposito: il Gobbo vi è soltanto esaltato tra i maggiori maestri di architettura del tempo.

SERVILIANO LATTUADA (*Guida di Milano*, 1737, I, p. 229) così si esprime: « ... circa il 1530 il Padre Abate D. Gio. Francesco Gadio milanese, che fu poi Generale dell'Ordine, vi fece [nella chiesa] fabbricare la grande Cupola e drizzar la via pubblica nella maniera che oggi si ritrova. L'Architetto di tutta l'opera fu Cristoforo Solaro detto il Gobbo, e non Bramante, come asserisce il Conte GUALDO, facendone chiarissimo attestato GIORGIO VASARI nella *Vita dei Pittori, Scultori e Architetti* ».

A parte le oscurità dei rinvii al VASARI e al LOMAZZO, si può rilevare dai citati passi che non da tutti nè sempre il Solari fu ritenuto autore della fabbrica.

C. BIANCONI (*Nuova Guida di Milano*, Milano 1787) scrive: « Daniele Biraghi arcivescovo di Mitilene nelle Puglia... diede ai PP. suddetti [i Canonici lateranensi] nel 1483 molte sovvenzioni ed il luogo per farvi la chiesa della Passione ed il Monastero annesso.

« Edificarono in seguito nel 1530 i detti Padri la chiesa, servendosi di Cristoforo Solari detto il Gobbo per architetto, che l'ideò e innalzò della forma di croce greca con torreggiante cupola in mezzo ». Il BOSSI nella sua *Guida* del 1818 segue fedelmente il citato abate Bianconi.

L'attribuzione al Solari è accolta pure dal MONGERI (*L'Arte in Milano*, 1872), e da U. NEBBIA, E. VERGA ed E. MARZORATI nel loro libro su *Milano nella Storia, nella Vita contemporanea e nei Monumenti* », Milano 1906.

Della questione della cupola si occupa con qualche ampiezza F. MALAGUZZI VALERI nel suo documentato studio su *I Solari*, in *Italienische Forschungen*, Berlin, 1906. Cita il LATTUADA, ed il Padre GABRIELE PENNOTTI (citato a sua volta dal LATTUADA) che lasciò una storia dei lavori della chiesa, ma senza aggiunger notizie precise sull'opera ascritta al Solari, « al quale (dice testualmente il MALAGUZZI VALERI, pag. 159) ad ogni modo convien lasciarla, visto che nulla vi si oppone ». Riporta poi l'opinione del MONGERI, che il Solari si ispirasse nel disegno della cupola a quella bramantesca di S. Pietro, e che quindi dovesse essersi applicato all'opera dopo il viaggio a Roma: e aggiunge che « la cosa è, più che probabile, certa ». Poichè il LATTUADA dice che la cupola fu eretta circa il 1530, e il Solari morì di peste nel 1527, il MALAGUZZI ne deduce che il Gobbo potè bensì dare i disegni, ma non dirigere i lavori: a meno che la data del LATTUADA non sia da anticipare alquanto. Segue una breve analisi della cupola, che termina col rilevare che « l'insieme... è di una grandiosità che prelude già agli ardimenti della generazione di Michelangelo ». Il M. V. passa poi a dar conto di alcune altre attribuzioni al Solari, fatte però, « più per richiamo di idee che per identità di caratteri »: e nota, a questo proposito, che « anche le costruzioni a cui egli fu addetto qualche tempo sono ben lontane dall'avere per sè tal corredo di notizie certe da poterglisi attribuire con tutta sicurezza ». È così prosegue: « Il MONGERI, per esempio, è disposto ad ascrivergli l'architettura della casa in Milano acquistata nel 1513 da un Tomaso Landriani, dai Bossi che ne erano possessori, e ricostrutta in quel tempo, e che passò poi alla famiglia Melzi ». Descritto brevemente l'esterno e il cortile, aggiunge: « Il profilare delle cornici e degli archi, le linee generali, le decorazioni pittoriche ricordano da vicino uno dei cortili di S. Pietro in Gessate, la chiesa della Passione e il chiostro di S. Maria presso S. Celso, e potrebbe

Fig. 659 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Catino della cappella della crociera a destra.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

che le cinture stringano le pareti estese dalla trabeazione dei finestroni dell'ordine sottostante, come dalle imposte delle centine di

Fig. 660 — Milano, S. Maria della Passione.
Cristoforo Solari: Finestra alla Palladio nella crociera a sinistra.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

essere che in tutte queste costruzioni avesse predominato la stessa idea regolatrice » (op. cit., p. 160).

In sostanza il Malaguzzi sembra alquanto dubbioso nel dare al Gobbo il Palazzo Landriani: che, anche recentemente, non appare ricordato tra le opere del Solari (articolo di A. Morassi, nel volume 32° dell'*Enciclopedia Italiana*).

Fig. 561 — Milano. S. Maria della Passione.
Cristoforo Solari: Alto ricetto a nicchia in angolo del tiburio.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

essi. Agli angoli d'ogni ottofaccie tre possenti colonne doriche sostengono la trabeazione che divide per metà i due ordini, mentre

Fig. 662 — Milano, S. Maria della Passione. Cristoforo Solari: Esterno della chiesa (particolare).
(Arch. fot. del Comune di Milano).

nell'ordine superiore, sugli angoli, è un pilastro ripiegato angolarmente tra due colonne ioniche, e tutto, ad ogni faccia, par più lieve, senza scuri, con le cornici a schiacciato del basso frontispizio curvo, sostenuto da pilastrini, non da colonne. È un'enorme massa, su cui s'imposta la cupola, coronata da un cupolino, che, ad ogni angolo

Fig. [illegible] — Milano, S. Maria della Passione.
Cristoforo Solari: Finestra dalle cornici curve all'esterno della chiesa.
Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 664 — Milano, S. Maria della Passione.
Cristoforo Solari: Finestre alla Palladio all'esterno della chiesa.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 665 — Milano, S. Maria della Passione.
Cristoforo Solari: Altra finestra alla Palladio nell'esterno della chiesa.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

dei sostegni delle arcatelle, è armato da un contrafforte. Sopra i contrafforti son vasi, e, sopra il cupolino, altri vasi in giro; tentativo riuscito dell'autore per alleggerire, infiammare il cupolino. L'interno della cupola (fig. 657), a raggiati triangoli, divisi in lacunari l'un dall'altro, separati da una candelabra, sembra d'ornato troppo fitto, con tante rose ad ogni cassettone; ma la forma raggiata con i

Fig. [illegible]. — Milano, S. Maria della Passione.
Cristoforo Solari: Altra finestra alla Palladio all'esterno della chiesa.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

cassettoni via via decrescenti, sino al centro luminoso, si presenta con grande magnificenza. Il taglio largo delle forme, l'ampiezza delle modanature, le nicchie che danno accenti d'ombra, richiami alle scure aperture delle finestre, gli incassi rettangolari, che rompono la stesura delle superfici, riecheggiando le finestre cieche, portano a un effetto vario, grandioso, imponente.

L'architetto della cupola attese a costruire S. Maria della Passione; infatti, nelle cappelle delle crociere (fig. 658), nel catino di esse (fig. 659), nelle finestre alla Palladio (fig. 660), negli alti ricetti

Fig. 667 — Milano, Santa Maria presso San Celso. Cristoforo Solari: Porticato. (Fot. Dario Gatti).

Fig. 668 — Milano, Santa Maria presso San Celso. Cristoforo Solari: Fianco della chiesa di Santa Maria. (Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 669 — Como, Cattedrale. Cristoforo Solari: Parte rinnovata secondo il proprio modello.
(Fot. Brogi).

a nicchia sugli angoli del tiburio (fig. 661), si riscontra sempre il taglio largo, sicuro, grande, dell'architetto della cupola. Il suo valore

Fig. 670 — Como, Cattedrale. Cristoforo Solari: Battistero.
(Da fot. Bellotti).

plastico si riconosce anche all'esterno della chiesa, nelle larghe lesene (fig. 662), nelle finestre dalle cornici curve (fig. 663), e in quelle alla Palladio, con tondi inscritti nei quadrati di qua e di là dall'arco mediano (figg. 664-666).

Al portico, che cinge l'atrio di Santa Maria presso San Celso, (fig. 667) sovrasta la chiesa complicata da riquadri e da statue e da altorilievi, formando contrasto alla quiete delle arcate del portico, e, si potrebbe dire, al loro augusto silenzio. Nella parte chiusa esternamente, le lesene accoppiate dividono a campi lo spazio, e, in tre di questi campi, fiancheggiano porte con sette frontespizi lineari. Forte

Fig. 671 — Bologna. San Petronio.
Giulio Romano e Cristoforo Solari: Disegno per la facciata della chiesa.
(Fot. Enea Croci).

agli angoli è il fascio delle lesene sul solido pilastrone, in armonia con le arcate del portico, che si muovono lente, misurate, in giro uguale, con semplicità tranquilla. Se si confronta questo portico con la facciata di tempo più tardo si vede come l'arte sia passata dalla grandezza, dalla maestà, dalla pace, alla mobilità, agli effetti pittorici, al rumore. Ancora Bramante è nell'atrio di Santa Maria presso San Celso, forte e saldo per l'architetto che sa gli effetti scultorali, e trova nel contrasto della pietra chiara con lo scuro mattone

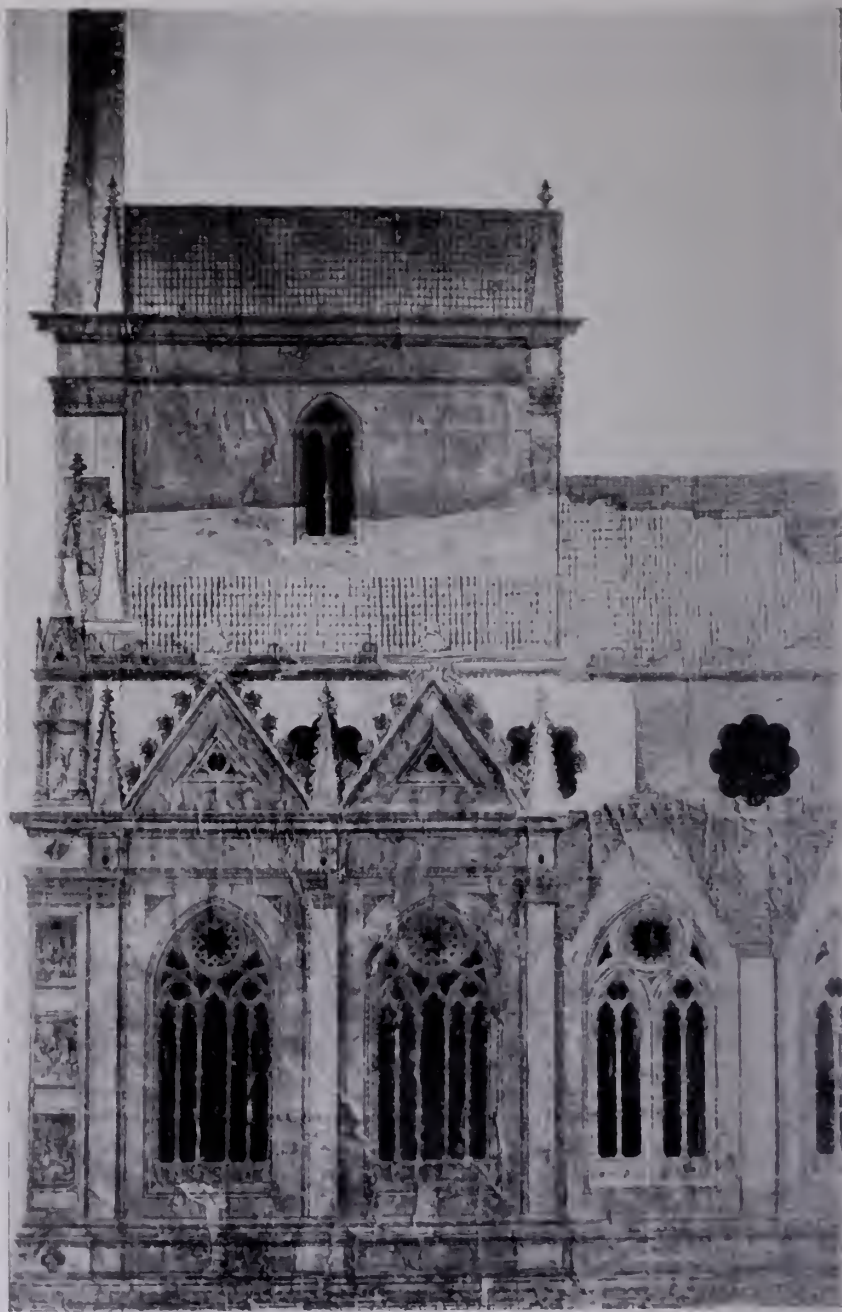



Fig. 672 — Bologna, San Petronio.
Giulio Romano e Cristoforo Solari: Disegno del fianco della chiesa.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 673 — Milano, Via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Frammento dell'antica facciata del palazzo Landriani (particolare).
(Arch. fot. del Comune di Milano).

Fig. 674 — Milano, Via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Resti dell'antica facciata del palazzo Landriani.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

effetti pittorici. La semplicità del portico potrebbe sembrare estranea all'architetto scultore, ma egli sa determinarsi, spiegarsi nel fianco della chiesa di Santa Maria a lui dovuto (fig. 668). Come nella scul-

tura, così nell'architettura, le sue forme, dopo il viaggio a Roma, si amplificano, prendendo michelangiolesca possanza.

Un'altr'opera di Cristoforo Solari si rivela ancora nel palazzo già dei Landriani,[1] poi sede dell'Accademia scientifica e letteraria.

Abbiamo già espresso l'ipotesi che la parte posteriore del Duomo di Como sia stata ispirata dai disegni di Leonardo da Vinci a Cristo-

Fig. 675 — Milano, via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Resti dell'antica facciata del palazzo Landriani.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

---

[1] Circa il Palazzo Landriani, LUCA BELTRAMI (*L'antica casa dei Landriani in via Borgonuovo*, Milano), in *Rassegna d'Arte*, 1902, p. 183, ricordò l'opinione del DE PAGAVE, il quale, appoggiandosi al CESARIANO, attribuiva l'edificio al Bramante. Il BELTRAMI però ritiene per ragioni stilistiche che la costruzione sia da porre al principio del Cinquecento, quando Bramante non era già più a Milano, « cosicchè questa casa fornirebbe un altro esempio di quelle attribuzioni a Bramante che furono per il passato così frequenti e accreditate », concorrendo ad una definizione dello stile bramantesco in senso evidentemente troppo lato. Ad ogni modo, scrive il BELTRAMI, « la casa dei Landriani porta i caratteri di una composizione nella quale si fondono e si armonizzano le tradizioni locali colle nuove forme classiche dovute specialmente ad influenza di altre regioni ». Segue l'analisi della facciata, con la riproduzione di un disegno eseguito circa il 1860 dall'Arch. Gaetano Landriani. Non si accenna in alcun modo all'attribuzione al Solari.

Fig. [illegible] — Milano. Via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Finestroni dell'antica facciata del palazzo Landriani.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

foro Solari, rappresentante in Lombardia dell'ascensione dell'arte architettonica nel Cinquecento.

Nel 1519, sui disegni approvati del maestro lombardo, si trasformò la parte absidale del duomo di Como; e già dicemmo che lo scultore architetto s'era ispirato probabilmente a disegni di Leonardo (vedi figure anteriori). Il Rodari, competitore di Cristoforo, dovette

Fig. [illegible] — Milano, via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Loggiati a colonne del cortile di palazzo Landriani.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

applicare i disegni nell'abside, dove Cristoforo appare sottile, minuto, bramantesco. Per la sottigliezza aggiunta naturalmente dal Rodari quattrocentista, tutto, ad eccezione delle ampie sagome date alle basi delle larghe lesene attorno il basamento, si va restringendo delicatamente, dalle finestre alle trifore, agli occhi del tamburo di ogni semicupola (fig. 669). Il Rodari accarezza anche i marmi del Battistero del Duomo comasco (fig. 670), certamente fornito da Cristoforo Solari: le linee corrono in tondo a cerchio; le anella s'aggirano cesellate, e le bianche spiccano sulle colorate allegramente, forman

Fig. 678 — Milano, Via Borgonuovo.
Cristoforo Solari. Loggiato a colonne del cortile di palazzo Landriani.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

corona roteando da capitello a capitello, come da mazzo a mazzo di bianchi fiori che le colonnine trasportino a danza. Anche questo battistero, con probabilità disegnato da Cristoforo Solari, fu reso delicato dall'arte del Rodari. Il grandioso si chinò alle garbatezze, alle grazie del vecchio maestro.

Onorato come il maestro maggiore di Milano, fu invitato con

Fig. 670 — Milano, via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Parte del cortile con arcate chiuse di palazzo Landriani.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

Giulio Romano a presentare un disegno per la facciata di San Petronio in Bologna (figg. 671-672). E uno dei disegni si vede, nel Museo dell'opera di questa chiesa, con la scritta: « Giulio Romano et di Cristoforo Lombardo architetto del domo di Millano, alta piedi 104 ». Tale altezza indicò quella della cupola e del suo lanternino. Nonostante i due maestri si studiassero di conformare all'antico il nuovo, come si vede nel campanile sul fianco a sinistra della facciata, le tre porte son disegnate secondo norme del Rinascimento. Non fu certo idea felice la loro, tanto più che sulle tre porte apersero gotici finestroni,

divisati anche per il Campanile. Questo con la sua mole a sinistra toglie del tutto l'equilibrio alla facciata del tempio.

I resti del palazzo Landriani in via Borgonuovo sono assai grandiosi, di quella grandiosità a cui lo scultore architetto ci ha abituati in Santa Maria della Passione. Certo è che nel chiostro, vestibolo di Santa Maria presso San Celso, come nell'ampliamento

Fig. 680 — Via Borgonuovo.
Cristoforo Solari: Parte del cortile con arcate chiuse divise da pilastri.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

del duomo di Como, non troviamo tanta grandezza di forme quale si presenta in Santa Maria della Passione, ma conviene notare che il chiostro di Santa Maria presso San Celso fu divisato sin dall'anno 1500 e così l'ingrandimento del duomo comasco fu determinato anni prima della esecuzione. Si deve tener conto che il Solari fu a Roma quando Michelangelo e Raffaello imperavano, e, tornato a Milano, non solo la sua scultura fu subitamente aggrandita e afforzata, ma anche l'architettura dovette ammodernarsi, prender robustezza nuova, proporzioni nuove e maggiori. Così noi assistiamo

Fig. 681 — Milano, via Borgonuovo. Cristoforo Solari: Vera da pozzo.
(Arch. fot. del Comune di Milano).

alla trasformazione dell'architetto, che, in Santa Maria presso San Celso, passando dal chiostro alla chiesa, dalla vecchia alla nuova impresa, ha il segno largo, sonoro. A Como, il Rodari s'attenne ai disegni del Solari, ma egli tendeva a tutto impicciolire, a ridurre alla quattrocentesca, benchè nelle larghe lesene, come nelle grandiose sagome delle basi loro, s'intravveda l'ampio respiro delle forme solaresche.

Nel palazzo già dei Landriani, troviamo, come nel vestibolo di Santa Maria presso San Celso, ricerca di colore mediante il contrasto fra pietra bianca e terracotta scura, e qualche incertezza di proporzioni, nei resti della facciata del palazzo, tra la brevità delle lesene (fig. 673) e la grande altezza della trabeazione che sovrasta il primo piano, e quella dei finestroni (figg. 674-676). Anche nel cortile, nel loggiato a colonne (figg. 677-679), come nelle arcate chiuse da lunette, divise da pilastri (fig. 680) si posson notare, con l'antica semplicità, le nuove forti agili forme. La vera da pozzo, così massiccia e geometrica (fig. 681), con le facce ornate di rose, e col nitido piedistallo sopra un tappeto policromo formato da una larga orlatura bianca e da raggiere di mattoni paralleli, incastrati nella pietra, ci fa conoscere la rarità e la purezza di stile dell'artista. Le rose ornamentali delle facce, appena disegnate, l'effetto dei mattoni nella base, a strie, il disegno gaio delle piastrelle nel cortile, mostrano accanto al cristallino architetto il vivido coloritore lombardo.

IV.

PIETRO ISABELLO detto ABANO, A BERGAMO

1515. — Gli è attribuita, in Bergamo, Casa Grataroli, ora Circolo artistico, prossima, anche nella decorazione, alla chiesa di Santo Spirito. Il Tassi scrisse che il disegno della chiesa era al suo tempo posseduto da Giacomo Carrara, e che l'Isabelli aveva nella chiesa stessa cappella e sepolcro.

1516 — Dà nuova forma alla chiesa e al monastero di San Benedetto. Una lapide all'esterno della chiesa porta l'iscrizione: « Ad honorem B. Mariae etc. ecclesia et monasterium reformata fuerunt... per Petrum Abanum.. MDXVI ».

1520, 11 luglio — Si delibera dal pubblico Consiglio la rinnovazione del Palazzo della Ragione in Bergamo, e si elegge architetto Pietro Isabelli.

1523, 10 settembre — L'architetto si obbliga a fabbricar la casa del nobiluomo Marco de l'Olmo, passata poi ai conti Sozzi, e nel sec. XVII al Seminario, che tutta l'alterò.

1536 — Convenzione con il cancelliere dell'Ospedale per « far le loze et altri luoghi da mezzo di ».

1546 — Parte da Bergamo per negozi in Orzinuovi « pro illustrissimo et excellentiss.º Ducatu Venetarium ». Prima di partire, nomina suo procuratore universale Leonardo suo figliuolo, perchè possa, in sua assenza, trattare pubblici e privati suoi interessi. Leonardo e Marcantonio, suoi figli, architetti, lavorarono per la repubblica veneziana. Marcantonio presentò due modelli per Santa Maria Maggiore.

1546-1552 — In questo periodo è la data della sua morte. Si attribuiscono a Pietro Isabelli, oltre le fabbriche indicate in questi regesti, la Casa dell'Arciprete, già Fogaccia, in Bergamo, vicina al più vasto palazzo della stessa famiglia, nella contrada di San Cassiano, — il Campanile di Santa Lucia in Bergamo, che portava l'iscrizione, di qua e di là

Nel 1516, Pietro Isabello fece il piccolo chiostro della chiesa di San Benedetto a Bergamo (fig. 685), dove l'architetto non dimentica il decoratore, ingioiellando cornici, coprendo i sottarchi di rosoncini entro brevi lacunari, segnando rombi o cerchi nelle facce dei piedistalli. La piccolezza del chiostro par che stringa l'Isabello a impicciolire i fusti delle colonne, che sembrano allun-

Fig. 683 — Bergamo, Chiesa di Santo Spirito. Pietro Isabello: Interno della chiesa. (Fot. Alinari).

gate dai pulvini soprastanti. Il chiostrino è così vezzeggiato dall'architetto, quasi fosse un cofano prezioso avanti la chiesa benedettina.

Molto si vanta la facciata della casa dell'Arciprete o dei Fogaccia, quale opera dell'Isabello, ma essa manca di ritmo, e i suoi elementi sono uniti come per gioco: le finestre son gemmate, fasciate d'ornamenti; il cortile ha porte a centina e quadre che non combinano tra loro, mensole lunghe e sottili che reggono il piano della ringhiera; su questa, porte bifore e architravate. Insomma, poco è lo spazio lasciato libero da tutta quella esuberanza di particolari ar-

Fig. 684 — Bergamo, Chiesa di Santo Spirito.
Pietro Isabello: Interno della chiesa (particolare).
(Fot. Alinari).

chitettonici, che non si uniscono, non armonizzano, non si stringono insieme. Nonostante la studiata decorazione, tutto sta a sè, benchè assiepato sulle facciate e nei cortili.

Fig. 685 — Bergamo, San Benedetto. Pietro Isabello: Piccolo chiostro presso la chiesa.
(Fot. Alinari).

V.

ALESSIO TRAMELLO

1484-1497 — In questo periodo Alessio Tramello edifica la Casa del Commendatario, piccolo edificio compreso tra la via Campagna e l'abside della chiesa di San Sepolcro.

1497 — Per la morte dell'abate Commendatario la costruzione suddetta vien sospesa, e non sarà mai finita. Manca di un secondo lato, il quale avrebbe permesso l'accesso dalla casa alla chiesa di San Sepolcro.

1498 — Il Tramello getta le fondamenta di San Sepolcro, ma ne viene rinviata la costruzione.

1499 — Attende intanto a erigere San Sisto.

1502, 2 luglio — È creditore del convento di S. Sepolcro per opere date dal fratello Agostino nei mesi di Giugno e Luglio.

1505-1507 — Attende alla costruzione del cenobio di S. Sepolcro.

1506, 1 agosto — È creditore dell'abbate Codacio per prestito fattogli (notizia inedita comunicata dall'ing. Gazzola).

1507, 23 marzo — È creditore dell'abbate suddetto per 10 ducati d'oro larghi prestatigli (notizia inedita comunicata dall'ing. Gazzola).

1515, 28 marzo — Insieme col fratello Agostino acquista un podere.

1516, 6 novembre — Col fratello finisce di pagare il podere.

1522 — I fabbricieri della primitiva chiesetta della « Madonna di Campagna » incaricano « il maestro Alesio Tramelo architecto de Piasenza » di fare il modello del nuovo tempio.

1525 — È a Parma, ove dà consigli sui lavori della Steccata, e lavora al Convento di San Paolo, opera di Giorgio da Erba.

1547 — È testimone per la cessione di S. M. di Campagna ai Frati minori.

1550, 18 agosto — Fa la stima d'una casa per conto dei RR. PP. di Nazaret.

1557 — È ricordato a proposito della parrocchiale di S. M. in Gariverto (notizia inedita comunicataci dall'architetto Gazzola) [1].

* * *

San Sisto, la chiesa che s'adornò della pala d'altare di Raffaello, vanto di Dresda, è composta, nella sua facciata (figg. 686-687), al primo ordine, di sottili e basse cornici, che contrastano con le colonne ioniche alte su piedistalli, reggenti la trabeazione interrotta. Le due verso il fianco racchiudono una porta laterale e una lunga finestra, e sostengono un lungo tratto di trabeazione; le due verso il centro reggono soltanto un pezzo di trabeazione, un dado staccato dal resto. Così, nel primo ordine della facciata, par che alle sottigliezze del piano siano sovrapposte grosse colonne, che le troncano e le abbassano. Nel second'ordine, le lesene scanalate a testa figurata non turbano, perchè piatte, l'insieme con le nicchie laterali, non strette come le finestre al di sotto, col tondo mediano inscritto entro quadrate cornici, con la cimasa-tabernacolo dalla bianca iscrizione, retta da due arcuati contrafforti, che s'insinuano dal timpano all'angolo dell'edificio, al punto su cui s'innalzano le piramidette crocesignate.

Anche nell'interno (figg. 688-690) le cornici delle arcate sono

---

[1] Bibliografia: L. CERRI, *Il palazzo Barattieri da S. Pietro*, in *Interessi Piacentini*, 1903, n. 25; L. CERRI, *Un doc. inedito rivelatore di un nostro grande architetto*, in *Boll. st. piacentino*, 1906; CORNA, *Chi fu il vero arch. della Chiesa di S. M. di Campagna*, in *id.*, 1907; S. FERMI, *Nuove notizie intorno agli architetti Alessio e Agostino Tramelli*, in *id.*, 1907; L. CERRI, *Piacenza nei suoi monumenti*, Piacenza, 1908; A. CORNA, *Storia ed Arte in S. Maria di Campagna*, Bergamo, 1908; L. CERRI, *A proposito di Alessio Tramelli*, in *Boll. st. piac.*, 1908; S. FERMI, *Alessio Tramelli a Parma*, in *id.*, 1910; A. CORNA, *Brevi cenni storico-artistici sull'architetto piac. Al. Tramello*, Bergamo, 1910; L. CERRI, *Alessio Tramello e l'opera sua in Piacenza*, in *Boll. arch. st. parmense*, Parma, 1910; G. NICODEMI, *S. Sisto di Piacenza*, in *Boll stor. piac.*, 1916; S. FERMI, *Intorno all'autore ed all'epoca del coro di S. Sisto*, in *id.*, 1917; M. SALMI, *Bernardino Zaccagni e l'architettura del Rinasc. a Parma*, in *Boll. d'Arte del Ministero della P. Istr.*, 1918, parte I; G. ANZINI, *La chiesa e il chiostro di S. Sisto*, in *Ars Nova*, 1923, n. 11; ID., *La chiesa e il convento di S. Sepolcro e la chiesa di S. M. di Campagna*, in *Ars Nova*, n. 12; E. NASALLI ROCCA, *Un doc. prezioso per la chiesa di S. Sisto*, in *Boll. st. piac.*, 1924; P. ROI, *La chiesa e il convento di S. Sepolcro in Piacenza*, in *Boll. d'Arte del Ministero*, 1924, III, serie II; L. CERRI, *La chiesa e il monastero di S. Sepolcro*, in *La Libertà*, Piacenza, 16 luglio 1924; S. FERMI, *Gli autori del coro di S. Sisto*, in *Boll. st. piac.*, 1924; S. FERMI, *La chiesa e il convento di S. Sepolcro in Piacenza, a proposito dell'articolo di P. Roi*, in *Boll. stor. piac.*, 1924; G. AURINI, *L'architetto piacentino Tramello e la chiesa di S. Sepolcro*, in *Ars Nova*, 1924, 4; A. PETTORELLI, *S. Sisto*, Piacenza, 1935; GAZZOLA PIETRO, *Opere di Alessio Tramello architetto piacentino*, in *Monumenti italiani*, rilievi raccolti dalla Reale Acc. d'Italia, Roma, 1935.

Fig. [illegible] — Piacenza. San Sisto. Alessio Tramello. Portico avanti la facciata.
(Fot. G. Croce)

Fig. 687 — Piacenza, San Sisto. Alessio Tramello: Facciata. (Fot. G. Milani).

Fig. 689 — Piacenza, S. Sisto. Alessio Tramello: Altra veduta dell'interno.
(Fot. G. Milani).

Fig. 690 — Piacenza, S. Sisto. Alessio Tramello: Altra veduta dell'interno.
(Fot. G. Milani).

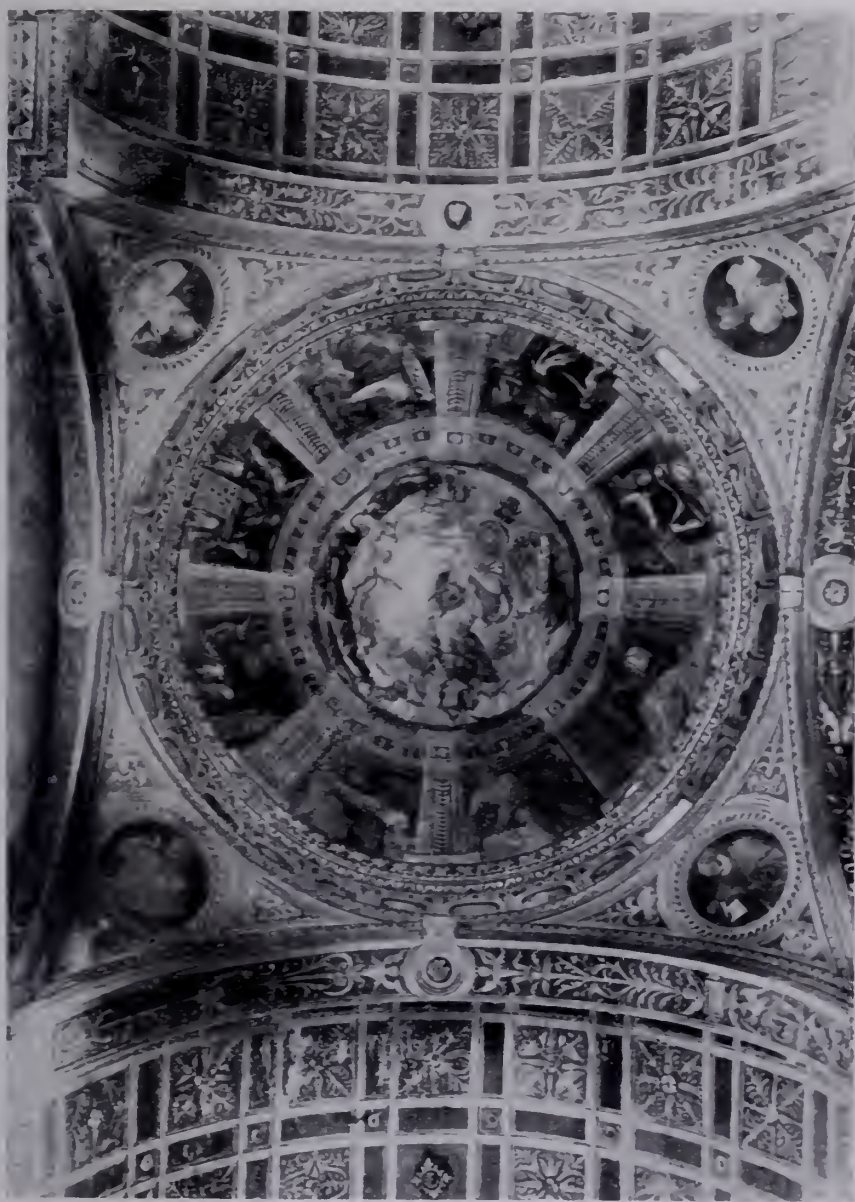



Fig. 691 — Piacenza, San Sisto.
Alessio Tramello: Cupola della nave trasversa adiacente alla facciata.
(Fot. G. Milani).

Fig. 692 — Piacenza, San Sisto.
Alessio Tramello: Cupola della nave trasversa adiacente alla facciata.
(Fot. G. Milani).

Fig. 693 — Piacenza, San Sisto. Alessio Tramello: Alto fregio nella nave principale. (Fot. G. Milani).

Fig. [illegible] — Piacenza, S. Sisto. Alessio Tramello: La torre campanaria.
(Fot. G. Milani.)

Fig. [illegible] — Piacenza, S. Sisto. Alessio e Agostino Tramello: Sagrestia.
(Fot. G. Milani)

Fig. 696 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: La facciata.
(Fot. G. Milani).

Fig. 697 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Fianco della chiesa.
(Fot. G. Milani).

Fig. 6[illegible] — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Interno.
(Fot. G. Milani).

Fig. 700 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Interno.
(Fot. G. Milani).

Fig. 701 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Il chiostro grande.
(Fot. G. Milani).

sott'li, in contrasto con i gran dischi nei pennacchi; i capitelli svolgono timidamente le volute e le foglie d'acqua, tra cui cadono gli stemmi a perpendicolo; la decorazione minuziosa dell'alto fregio e della cupola, derivata dal Bramante, contrasta con qualche atteggiamento di figure alla michelangiolesca (figg. 691-693). In tutto abbiamo il Quattrocento abbarbicato alle forme che qua e là si

Fig. 702 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Porta del chiostro. (Fot. G. Milani).

slargano alla cinquecentesca e s'arricchiscono di busti e di statue. Perfino nel campanile della chiesa (fig. 694), prima d'arrivare alla cella campanaria, si hanno lunghi incassi centinati e lesene, che per la loro lunghezza fanno pensare al gotico. Sopra la faccia rettangolare così descritta, son alte cornici e gradi, un alto fregio con rombi ad oculi nel centro, e un'altra cornice con mensole reggenti il parapetto della cella campanaria, aperta in trifora. Dalle forme semplici, piatte, si va alle complicate, sin che sul tetto di quella cella si vede un ottagonale, irregolare culmine a nicchie e bassa copertura; così dalla chiesa si passa alla sagrestia (fig. 695), tutta adorna di

Fig. 703 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Porta del chiostro e. s.
(Fot. G. Milani).

Fig. 704 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Bifora sul chiostro.
(Fot. G. Milani).

Fig. 705 — Piacenza. San Sepolcro. Alessio Tramello: Bifora sul chiostro.
(Fot. G. Milani).

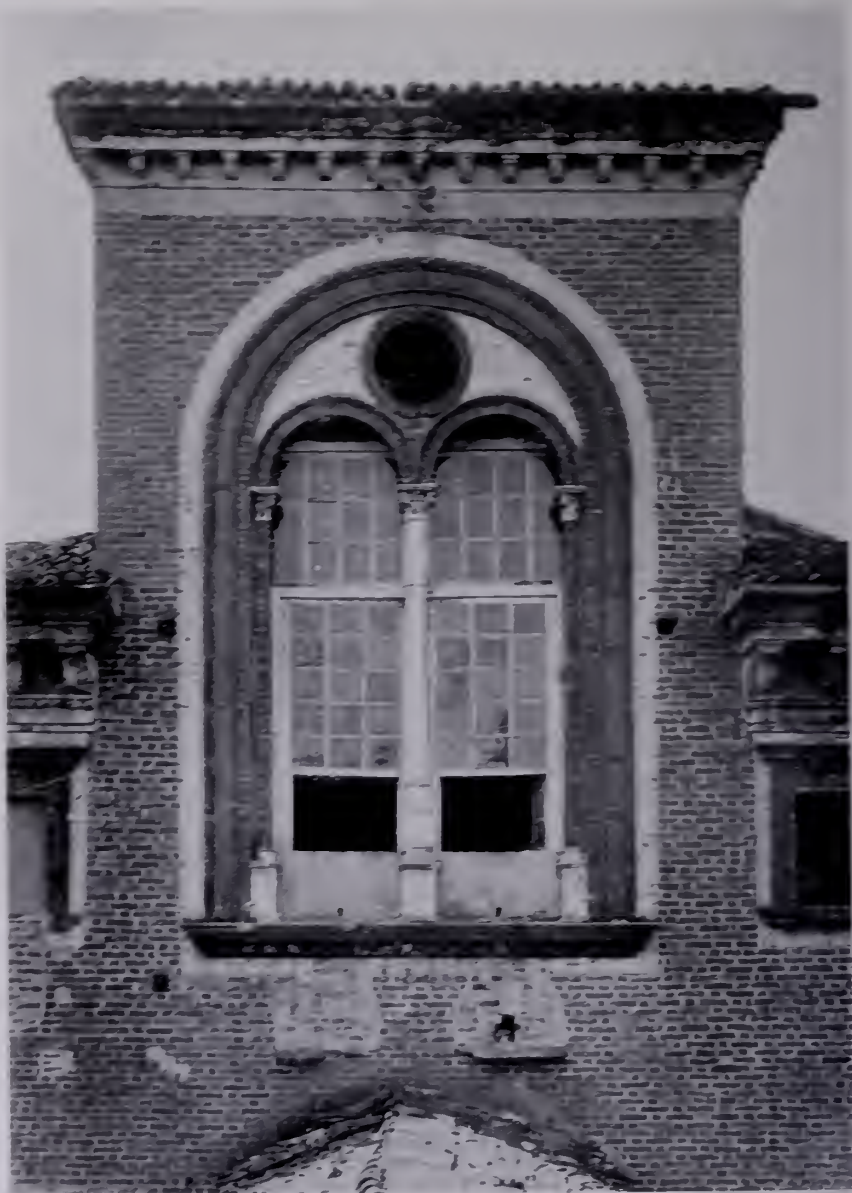



Fig. [illegible] — Piacenza, San Sepolcro (Alessio Tramello): Bifora sul chiostro.
(Fot. G. Milani)

Fig. [illegible] — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Chiostro grande (particolare).
(Fot. G. Milani)

Fig. 708 — Piacenza. San Sepolcro. Alessio Tramello: L'Ospedale.
(Fot. G. Milani).

Fig. 709 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: L'andito segreto.
(Fot. G. Milani).

Fig. 710 — Piacenza, San Sepolcro. Alessio Tramello: Il grande corridoio superiore. (Fot. G. Milani).

stucchi e di grotteschi. Il Cinquecento urge, ravviva, incalza, amplifica.

La chiesa di San Sepolcro ha la facciata incompiuta (fig. 696), riduzione ai minimi termini di quella di San Sisto. Ad eccezione delle porte a colonna, col timpano spezzato, e della gradinata, protetta da balaustre, che mette a quella porta d'accesso, tutto è piatto,

Fig. 711 — Piacenza, San Sepolcro.
Alessio Tramello: Il chiostrino della Casa del Commendatario.
(Fot. Manzotti)

silenzioso; e così nei fianchi (fig. 697) nulla fa rumore, ad eccezione delle grandi aperture od oculi alla bramantesca. Anche nell'interno gli alti pilastri, con l'alta trabeazione ornata sempre dallo stesso pittore michelangiolesco di San Sisto, forman chioschi collegati a chioschi; e l'effetto ne è spezzato e freddo (figg. 698-700).

Alla chiesa si collega il chiostro grande con le colonne robuste (fig. 701) che, dall'altro lato, ove sono state chiuse le arcate, sembrano smilze. Da una parte si esce dal chiostro per una porticina del Tramello semplicissima (figg. 702-703). Sopra la trabeazione di essa s'apre un grand'oculo bramantesco orlato di bianco e con cornici

Fig. 712 — Piacenza, S. Maria di Campagna. Alessio Tramello: Prospetto della chiesa. (Fot. G. Milani).

a gradi. Grandi bifore illuminano il chiostro (figg. 704-706), e la colonna mediana della bifora termina a balaustra, secondo la moda lombarda. Tra i particolari del chiostro posson notarsi gli oculi della parete ad ogni campata, gli archi ribattuti a gradi, la cornice bianca

Fig. 713 — Piacenza, Madonna di Campagna. Alessio Tramello: Prospetto.
(Fot. G. Milani)

dei finestrini superiori, gli oculi dell'attico (fig. 707). Si può vedere anche il salone della biblioteca, ora ospedale (fig. 708); l'andito segreto (fig. 709), dove par di passare nella corsia misteriosa del silenzio; il grande corridoio superiore, dove si entra nella vita e nella

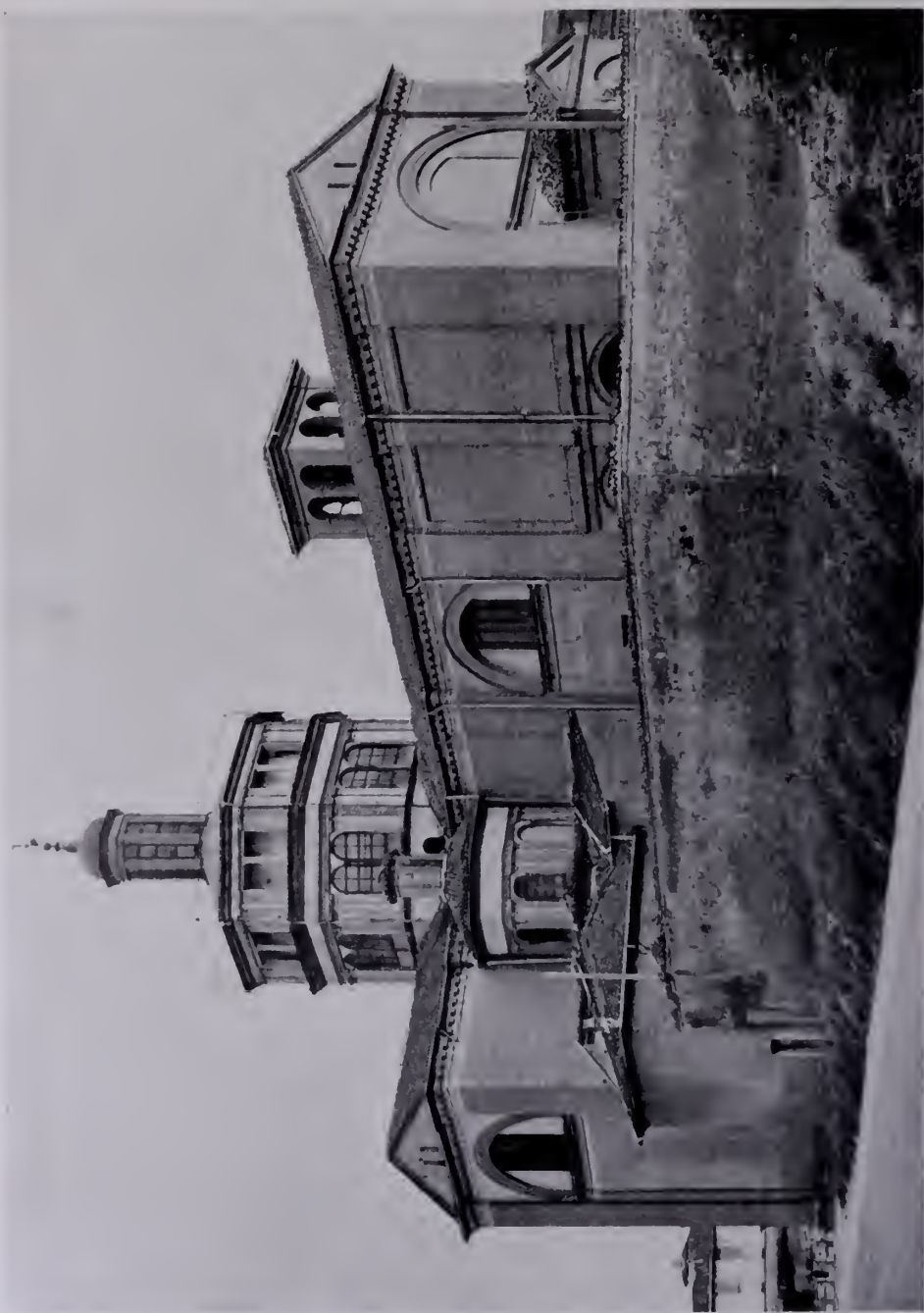



Fig. 714 – Piacenza, Madonna di Campagna. Alessio Tramello: Fianco della chiesa.
(Fot. G. Milani).

Fig. 715 — Piacenza, Madonna di Campagna. Alessio Tramello: Esterno della chiesa.
(Fot. G. Milani).

luce (fig. 710). Dove però l'architetto mostra maggiormente la sua abilità è nel chiostrino della Casa del Commendatario. Al primo piano, sulla volta del chiostro, s'alternano finestre, tonde corniciate da rombi, rettangolari entro cerchi: rombi e cerchi divisi da

Fig. 716 — Piacenza, Madonna di Campagna. Alessio Tramello: Esterno della chiesa. (Fot. G. Milani).

pilastrini, a lor volta incorniciati (fig. 711). Al disotto, cade a freccia sul capitello l'orlatura dell'arco, e, tra i pennacchi, s'incassan figure di santi e simboli entro tondetti.

Fig. 717 — Piacenza, Madonna di Campagna. Alessio Tramello: La cupola dall'interno. (Fot. G. Milani).

Dopo queste prove l'architetto s'accinse al modello della chiesa della *Madonna di Campagna*. L'entrata è di una semplicità stragrande, con una porticina lievemente incorniciata, aperta in un'alta muraglia su cui si schiude una finestra entro un lunettone, fiancheggiata da due pilastroni, che servon d'imposta a un breve timpano (figg. 712-713) Come nella chiesa di San Sisto, qui continua il metodo proprio del Tramello di tirare lineette e quasi di soffocarle tra gravi

Fig. 718 — Piacenza, S. Maria di Campagna. Alessio Tramello: Interno della chiesa. (Fot. G. Milani).

Fig. 719 — Piacenza, S. Maria di Campagna. Alessio Tramello: Interno della chiesa. (Fot. G. Milani).

Fig. 720 — Piacenza, S. Maria di Campagna. Alessio Tramello: Interno della chiesa. (Fot. G. Milani).

ponderosi partiti di colonne e pilastri. L'importanza non data all'accesso della chiesa vien presa dal prolungamento dell'atrio da destra a sinistra, dalla crociera coperta di cupola e lanternino (figure 714-716). Come due frammenti di torrioni fiancheggian la porta: la parte inferiore con oculo bramantesco, la superiore con tamburo pure ispirato a Bramante, con gruppi di pilastrini tra finestre e nicchie. Di là da questi torrioni innestati nella porta, si ha un altro prolungamento ad ogni lato con le porticine laterali d'accesso al tempio; e sopra torreggia la cupola alla bramantesca col tamburo in due ordini, a fasci di pilastri tra le bifore nell'inferiore, a spazî rettangolari divisi da una colonna, fiancheggiati da fasci di pilastri, nella superiore (figg. 717-720). Sul piano obliquo della copertura poligonale s'innalza l'alto lanternino; e l'interno, nonostante la ricchezza delle decorazioni del Pordenone, del Soiaro e d'altri, lascia sentire, come sempre, il timido quattrocentista Tramello tra gli sforzi grandiosi del Cinquecento.

VI.

BERNARDINO ZACCAGNI DA TORRECHIARA E GIAN FRANCESCO SUO FIGLIO

1486, 1 maggio — Bernardino Zaccagni abitava già in Parma; gli nasceva in questo giorno una figlia, battezzata il giorno successivo nel Battistero del duomo. L'artista potrebbe quindi essere nato nel decennio 1455-1465 (SALMI).

1493 — Lo Zaccagni lavora quale muratore per il Convento di Santa Maria del Carmine, insieme con un maestro Giacomo e con Cristoforo Zaneschi, « ad fondare la faciata della chiesa et ad fare due uolte ». I suoi rapporti con i Carmelitani durano fino al 1502 (SALMI).

1498-1502 — Lo Zaccagni lavora alla facciata di San Benedetto.

1498, 27 ottobre, a 1499, 4 febbraio — Pagamenti a « maestro Bernardino da Turghiara muradoro » per lavori fatti nella chiesa di San Benedetto (SALMI).

1498-99 — « Bernardino contrascripto de hauere per pertiche 36 de muro facto a s.to Benedecto... » lire 151 e 10 soldi (SALMI).

1499, 8 aprile — I frati del Carmine pagano a m.° Cristoforo Zaneschi, Bernardino da Torchiara, e m.° Jacopo, che aveva fondato la chiesa nel 1493, le somme a loro dovute « de tutto quelo hano mai hauto ad fare in dicta fabrica... » (SALMI).

1499-1502 — Altri pagamenti a Bernardino Zaccagni per i lavori nella chiesa di San Benedetto. Oltre i pagamenti in denari, si trovano registrati « mezo staio de nocie » e staia « doii de frumento » (SALMI).

1506 — Lo Zaccagni inizia i lavori nel chiostro dell'ospedale (SALMI).

1508-1513 — Pagamenti all'architetto per lavori fatti nel chiostro dell'ospedale (SALMI).

1509 — Bernardino Zaccagni costruisce una chiesetta a Pedrignano, a circa sei chilometri da Parma, per il monastero di San Giovanni Evangelista (SALMI).

1509, 9 giugno — « Maestro Bernardino da Torchiara muratore siue marangono » è pagato per i lavori fatti per la chiesa di Pedrignano, dal 30 settembre 1507 fino all'8 giugno 1509, con 371 lire imperiali « tra dinari, roba de diverse sorte date a lui et a Rolando suo garzono » (SALMI).

1510, 4 settembre — « Pacti et conuentione facta per il p. don Urbano monaco et cellerario del monastero nostro de s.to Joanne Euangelista de la citate de Parma cum m.ro Bernardino da Torchiara et m.ro Pietro Cauazolo (questo nome appare aggiunto dopo) per la fabrica de la eclesia de dicto monasterio in Parma... »

Lo Zaccagni è incaricato di fare le tre cappelle verso il coro, il corpo di mezzo e le due crociere. Le tre cappelle verso il chiostro dovevano essere fatte « como stano quele altre de alincontra » (SALMI).

1510, 15 dicembre — Un cronista contemporaneo, lo Smagliati, ricorda che a questa data « ... fu finito di tirar su le due cappelle di Santo Giovanni, una di qua, l'altra di là da la cappella grande e di coprire il tecchio e mise suso duoi piloni de marmo... Et eran fatte capele 6 de le picole oltre queste due capele grande incominzate per Monastero. E adesso se lavorava per maestro Bernardino Torchiara » (In BENASSI, *Storia di Parma*, Parma, 1899).

1511, 6 dicembre — Pagamento a maestro Bernardino da parte della chiesa di San Giovanni Evangelista (SALMI).

1512, 14 gennaio — Bernardino da Torchiara appare come testimonio in un atto dove è indicato come « filio quondam Francisci » (SALMI).

1514, 15 luglio — Bernardino misura il muro della chiesa e i pilastri della facciata di Sant'Alessandro, ed ha incarico dalle monache di quel monastero di terminare la costruzione (SALMI).

1516, 3 maggio — Altro pagamento a maestro Bernardino per i lavori in San Giovanni Evangelista (SALMI).

1518, 21 giugno; 1519, 23 febbraio — Continuano i pagamenti allo Zaccagni per la fabbrica di San Giovanni Evangelista (SALMI).

1519, 22 marzo — In seguito a un errore e a un disaccordo nei pagamenti fra il Monastero di San Giovanni Evangelista e « Maestro Bernardino da Torchiara e Maestro Pietro Cauazola muratori et compagni a la fabricha de la chiexia nostra », le due parti scelgono per arbitro della questione il priore don Basilio, che dichiara i due maestri creditori di 746 lire, 12 soldi e 5 denari (SALMI).

1519, 23 aprile; 1524, 30 luglio — Continuano i pagamenti per la fabbrica della chiesa e del monastero di San Giovanni Evangelista (SALMI).

1521, 4 aprile — Nicolò Urbano, vescovo di Lodi, colloca solennemente la prima pietra della chiesa di Santa Maria della Steccata (SALMI).

1521, 6 aprile; 1522, 9 settembre — Incominciano i pagamenti a Bernardino da Torchiara per i lavori in Santa Maria della Steccata. Si trova ora unito a Bernardino il figlio di lui, Giovan Francesco, che, secondo il Testi, sarebbe il principale architetto della chiesa.

1521, 8 aprile — In una lista di spese fatte per Santa Maria della Steccata è indicato il pagamento di 2 lire imperiali, « a m.ro Bernardino carbognano pel quadro de asse di piope per farge suxa il modello. Risulta però da altri documenti che questi modelli non sarebbero stati fatti da Bernardino, ma da Giovan Francesco Zaccagni (TESTI).

1521, 28 aprile — Il comune di Parma contribuisce con 1000 lire imperiali ai lavori di Santa Maria della Steccata (TESTI).

1521, 21 maggio — Vari maestri sono chiamati dalla confraternita di Santa Maria della Steccata a giudicare il modello dello Zaccagni (PELICELLI, *Guida di Parma*). Nel giorno stesso la confraternita dà incarico all'architetto di iniziare i lavori (AFFÒ).

1521 — Lo Zaccagni, insieme a Stefano de' Lottici, assume la costruzione di un palazzo nel castello dei Gualtieri (PEZZANA).

1522, 8 luglio — Lista « de li lauoreri che sono per il bisogno de la fabricha et per le finestre quali ha a tayare m.ro Bernardino e Jo. franc.º de torchiara » (TESTI).

1523 — Bernardino lavora al campanile di San Francesco (SALMI).

1524, 8 giugno; 1525, 2 giugno — Bernardino lavora a Santa Maria della Steccata per mettere in opera « li capiteli de dentro de preda nostrana » (TESTI).

1524, 25 ottobre — Riceve il saldo « de ogni fabricha et opere fatte in qualunche modo al monasterio de Santo Joanne sino al dì presente » (SALMI).

1524 — « Relatione facta per maestro Marcho Antonio Zucho una con maestro Joan Francesco Trorchiara per essere andato a Mantua de comisione de la Compagnia, per consultare con li periti sopra li designi et modelo del templo della Madonna et così referise epso Maestro Marcho Antonio hauere diligentemente consultato con li infrascripti ». Avverte che il priore Brianza ha trovato migliore fra tutti « il disegno

secundo il modelo che ua con li coritori », non voluto dalla compagnia per risparmiare la maggiore spesa, essendo stato persuaso da Giovan Francesco « che facendo dicta fabricha xenza coritori ch'el non saria el caricho eguale, che seria più caricho nel mezo che intorno, et che tale uariatione è periculosa. Item che la dicta fabricha averia del nano, per il che seria molto diforme et distante de la ragione » (SALMI).

1525, 22 aprile — « M.ro Bernardino Torchiara debe haver per resto del modello lire 13 ». Ma, secondo il Testi, il modello era di Gioan Francesco, che più volte, nel Libro della fabbrica, è detto architetto e capomaestro (TESTI).

1525, 6 maggio — I deputati della compagnia di Santa Maria della Steccata, considerando che il corridoio progettato dallo Zaccagni « constarebbe grossissima somma de denari », e che non vi è modo di fare tale spesa, attestano di aver ordinato a maestro Bernardino « non dovesse procedere in tagliar dito Coridor », ma che invece prima si occupasse a tagliare il cornicione (SALMI).

1525, 13 maggio; 21 luglio — Da pagamenti in queste date risulta che Bernardino e Giovan Francesco Zaccagni lavoravano ancora alla Steccata (TESTI).

1525, 5 agosto — Riappaiono a tale data, fino al 15 settembre, nelle carte del monastero di San Giovanni Evangelista, i pagamenti a Bernardino Zaccagni, cui è unito, pure col nome di maestro, il figlio Giovan Francesco (SALMI).

1525, 26 agosto — Nella sacristia della chiesa di Santa Maria della Steccata si radunano « li Magnifici Domini Fabricanti... qualli fecino multo coloquio inseme per la fabrica noviter che se fa, maxime che fa novità in buttar pelij, quallij sono di mala sorta ». In seguito a ciò chiamano vari periti, fra cui è nominato anche « maestro Antonio da Coregia ». Questi periti, riunitisi la domenica successiva, concludono « era di bisogno et necessità tor uia quellij ote nigieti picholij et tirar il muro grosso per il suo drito et serar bene dito muro soto a li archi mestri et in lo dito muro cauarge doue finestre belle per dar luce a la dita giesia... ecc. » (SALMI).

1525 — I due Zaccagni abbandonano i lavori della Steccata (TESTI).

1526, 26 aprile — Bernardino Zaccagni, « dictus de Turiclara civis architectus siue murator parmensis vicinis ecclesie sancti Odorici », dichiara di aver lavorato per Santa Maria della Steccata dal 1521 alla fine del 1525, insieme con il figlio e parecchi muratori, e di essere stato licen-

ziato « indebite et iniuste ac contra et praeter conventione et pactiones ». Aggiunge di aver portato la causa davanti al Governatore di Parma, ma di non poter continuare a sopportarne le spese. Prega perciò i due canonici della cattedrale e altri due preti di Parma, ivi presenti, di valutare il suo lavoro. I quattro deputati, per giungere ad un accomodamento, gli propongono di accontentarsi di quattordici lire imperiali (SALMI).

1526, 17 maggio — I fabbriceri della chiesa della Steccata saldano il loro debito verso Bernardino con 17 lire, 8 soldi, e 6 denari imperiali (SALMI).

1526, 19 giugno — Bernardino e Giovan Francesco Zaccagni dichiarano di aver avuto lire 400 per saldo dei loro lavori fatti in Santa Maria della Steccata (TESTI).

1526 — « Notta de lo dare et de lo hauere de mi maestro Bernardino da Torchiara con quelli de la Compagnia de la nostra Donna de la Steccata ». In essa Bernardino si lamenta che non siano stati pagati vari lavori suoi e di suo figlio. Tale nota non è datata, ma la si può supporre anteriore all'accordo del 26 aprile (SALMI).

1527, 13 aprile — Lo Zaccagni riceve il saldo di ogni suo avere dalle monache di Sant'Alessandro (SALMI).

1529, 19 giugno — In un atto in cui si accenna a Giovan Francesco, Bernardino Zaccagni è ricordato come ancora vivente (SALMI).

1531, 23 novembre — Bernardino era già morto, come appare da un atto in cui sono citati don Girolamo e Benedetto, altri suoi figlioli (SALMI).

* * *

Bernardino Zaccagni di Torchiara si vede in un'opera a Pedrignano presso Parma (fig. 721), in una chiesetta rustica, dove il muratore e falegname ci appare nella sua semplicità campagnola, in povero costume. La costruì a conto del monastero di San Giovanni Evangelista, per il quale lavorò pure, con mastro Pietro Cavazzolo, nella chiesa, poi illustrata dal Correggio (fig. 722). Ma il lavoro che dette nome al muratore fu l'innalzamento della Steccata. La prima pietra della chiesa fu posta il 4 aprile 1521, e subito Bernardino presentò modelli, che superano di gran lunga la sua capacità; erano composti da Gian Francesco suo figliuolo. Padre e figlio vi lavorarono

dal 1521 sino alla fine del 1525, quando furon licenziati. Il modello consisteva in una croce greca con cupola incassata fra quattro torri chiuse. Sulle absidi, di cui tre forate da porte, correva all'esterno un giro di logge; all'interno, nel loro spessore, s'incassavano piccole cappelle a semicerchio. Il modello è certo grandioso, e, nel farlo, Gian Francesco Zaccagni dovette ispirarsi anche a disegni di mae-

Fig. 721 — Pedrignano (prov. di Parma). Bernardino Zaccagni: La chiesa. (Fot. Croci).

stri giunti a Parma, fra gli altri a quello di Antonio da Sangallo il Giovane, di cui sembra vedersi la traccia nel tamburo della cupola a loggiato. Anche Gian Francesco Zaccagni, accompagnato da Marcantonio Zucchi, si portò a Mantova per sentire il giudizio di periti sopra il disegno e il modello del tempio di Santa Maria della Steccata; e forse, giunto colà, condotto da Baldassarre Castiglione, Giulio Romano, fu interpellato a proposito della costruzione. S'aggiunga che il 29 aprile Antonio da Sangallo, che era dalle parti di Parma per le fortificazioni farnesiane, presentò il disegno del tempio. Tutto di-

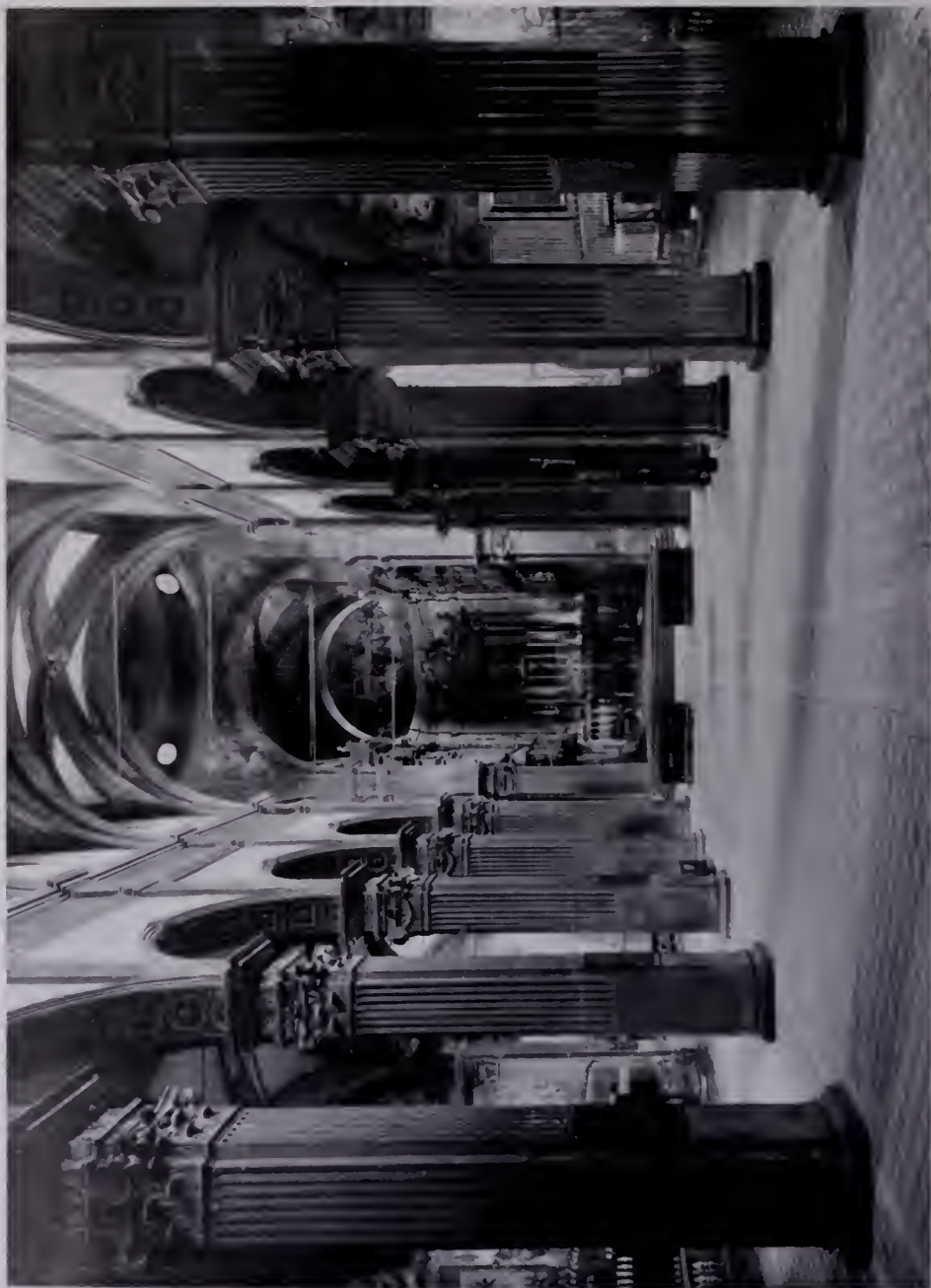



Fig. 722. — Parma, San Giovanni Evangelista. Bernardo e Gian Francesco Zaccagni e continuatori: Interno della chiesa. (Fot. Vaghi).

Fig. 723 — Parma, La Steccata.
Bernardo e Gian Francesco Zaccagni e continuatori: Esterno del tempio.
(Fot. Pisseri).

mostra come fossero incerti, sull'opera degli Zaccagni, i fabbriceri e la Compagnia di Nostra Donna della Steccata, che, timorosi della sua solidità, adunarono il 26 agosto quanti erano a Parma maestri, tra i quali primo Antonio da Correggio, perchè giudicassero e con-

sigliassero. Risultato di tante ricerche, di tanti consigli, fu il licenziamento dei due Zaccagni, che lo stimarono «indebito ed ingiusto». La cupola emisferica sul tamburo a loggiati resta a dimostrare

Fig. 724 — Parma. La Steccata.
Bernardo e Gian Francesco Zaccagni e continuatori: L'esterno del tempio (altra veduta).
(Fot. Alinari).

come la cupola bramantesca abbia trovato, per gli Zaccagni, amplificazione, divenendo corona imperiale del tempio (figg. 723-726). È notevole anche il lanternino, riduzione in piccolo della cupola e del suo tamburo aperto in logge. Il muratore, grazie agli sforzi del figlio, andò oltre alle proprie possibilità d'architetto; ma il Cinquecento volgeva a grandiosità, a monumentalità, ed egli ri-

Fig. 725 — Parma, La Steccata.
Bernardo e Gian Francesco Zaccagni e continuatori: La cupola della chiesa.
(Fot. Alinari).

Fig. 726 — Parma, La Steccata.
Bernardo e Gian Francesco Zaccagni e continuatori: Interno della chiesa.
(Fot. Vaghi).

Fig. 727 — Parma, La Steccata.
Bernardo e Gian Francesco Zaccagni e continuatori: Porta interna del tempio.
(Fot. Vaghi).

mase con la sua cazzuola incapace di tener dietro alla corsa del tempo [1].

Quel che si vede della Steccata fu eseguito dopo tante prove e riprove, tanti consigli dovunque cercati e ottenuti, da farci dubitosi su quel che sia di originale, di proprio degli Zaccagni. Le porte interne del tempio (fig. 727) si presentano con tale eleganza, così sicura forma, che par trovare il suo punto fermo nella palla alveolata al centro del timpano, da farci pensare a ben maggiore maestro, ai valorosi intagliatori parmensi, come Marcantonio Zucchi, Francesco d'Agrate, Pasquale e Gian Francesco Testa, tutti che all'arte del legname associarono quella dell'architetto.

[1] Sappiamo dai registri che Bernardino Zaccagni fece lavori nella chiesa di Santa Maria del Carmine; ma la facciata non conserva più traccia di essi. Resta solo la decorazione terminale di una cappella a sinistra, che ha analogia con le opere di Bernardino, secondo il Salmi.

Lo Zaccagni lavorò tra il 1489 e il 1502 nella chiesa di San Benedetto; ma la porta, le finestre e le gugliette della facciata furon rifatte, e solo la navata, benchè nel '700 restaurata, conserva ancora la primitiva struttura. In seguito, nel 1506, operò nell'Ospedale nuovo, ma non si può determinare in che abbia consistito l'opera sua. Dal 1510 al 1525 lavorò col figlio nella chiesa e nel convento di San Giovanni Evangelista; ma la facciata fu rifatta nei primi anni del '600 da Simone Moschino. Dal 1514 al 1527, lo Zaccagni fece lavori nella chiesa di Sant'Alessandro, chiesa che fu tutta rimaneggiata nel '600, e la facciata rifatta da G. B. Magnani. Dal 1521 al 1525, insieme col figlio, lavorò alla Steccata, che, dopo quest'anno, fu condotta da altri a compimento.

Nel 1521 fece un palazzo nel castello dei Gualtieri, come ci è detto dal Pezzana; nel 1523 il campanile di San Francesco a Parma; ma ora quasi tutte le finestre di esso sono state murate. La chiesetta di San Quintino a Parma è attribuita dal Salmi allo Zaccagni.

VII.

ANDREA MARCHESI DA FORMIGINE, ARCHITETTO

— Non si conosce la data di nascita di questo artista, nato a Formigine nel Modenese, e operante, fino alla metà circa del '500, a Bologna, dove lasciò larga impronta della sua arte.

1516, 7 febbraio — Secondo il GUIDICINI, l'Arduino iniziò in questo luogo il palazzo per Giovanni Gozzadini; ma, non piacendo, «fu atterrato il già fatto, e ricominciato con disegni e direzione di Andrea da Formigine».

Sembra però, da alcune scritture che rimangono nell'archivio Gozzadini, che la costruzione del palazzo e dell'adiacente chiesa di San Bartolomeo fosse anteriore (RAVAGLIA E., *Il portico e la chiesa di San Bartolomeo in Bologna*, in *Boll. d'Arte*, 1909).

1516 — Una memoria del convento dei Teatini di San Bartolomeo ricorda che in quell'anno fu architetto della fabbrica del portico e della chiesa Andrea da Formigine (MASINI A., *Bologna perlustrata*, 1666). Il portico è la sola parte che resti ancora; la chiesa fu poi completamente rifatta.

1517, 17 agosto — Pamfilio del Monte, dottore d'arte e medicina, ottiene dal Comune di Bologna parte di suolo pubblico, per rifabbricare la sua casa in via Galliera. È ora la casa Fioresi, attribuita ad Andrea (MALAGUZZI VALERI F., *L'architettura a Bologna*, 1899).

1517, 11 settembre — Francesco Fantuzzi inizia il suo palazzo in via San Vitale; ne è architetto Andrea da Formigine (MALAGUZZI VALERI F., *op. cit.*).

1517 — La fabbrica del palazzo dei Gozzadini resta interrotta per la morte dell'ordinatore (RAVAGLIA E., *op. cit.*).

1521 — Muore Francesco Fantuzzi, lasciando agli eredi l'obbligo di terminare il suo palazzo, ancora non finito (MALAGUZZI VALERI F., op. cit.).

1521, 22 novembre — La fabbrica di San Petronio paga ad Andrea da Formigine undici lire e quattordici soldi «pro expensas factas pro ponendo modulum suum ligneum ad portam anteriorem dictae ecclesiae» (GATTI A., *La fabbrica di San Petronio*, 1889).

1521, 14 dicembre — Altro pagamento ad Andrea dalla stessa fabbrica «pro operibus datis de scalpilino et de manuali per ponendo modulum ad portam per eo fabricatum» (GATTI A., op. cit.).

1522, 8 gennaio — Altro pagamento di dodici lire e due soldi «pro devastandis pontibus et armaturis ad modulum portae anterioris» (GATTI A., op. cit.).

1522 — Cesare di Giovanni Malvezzi ottiene dal Comune di Bologna parte di suolo pubblico per costruire un palazzo (MALAGUZZI VALERI F., op. cit.). È il palazzo Malvezzi Campeggi in via Zamboni, che il Lamo attribuisce ad Andrea da Formigine e a suo figlio.

1525 — Andrea lavora nella chiesa di San Michele in Bosco. Dall'archivio della chiesa risulta che in quest'anno gli era pagato un ducato largo per lavori non precisati (MALAGUZZI VALERI F., op. cit.).

1525 — Francesco Bolognini inizia, su disegno di Andrea, la casa dei Salina-Amorini-Bolognini (MALAGUZZI VALERI F., op. cit.).

1549 — I fratelli Malvezzi, per lavori al loro palazzo, ottengono di distruggere il portico antico, verso via di mezzo di San Martino, ed ampliare invece l'edificio verso la chiesa di San Giacomo (MALAGUZZI VALERI F., op. cit.).

1551 — Secondo alcune memorie sarebbe stato finito in quest'anno il palazzo dei Salina-Amorini-Bolognini (MALAGUZZI VALERI F., op. cit.).

1560 — Si sta costruendo il palazzo Scarselli, attribuito ad Andrea[1] (LAMO).

* * *

La prima opera di Andrea da Formigine (fig. 728) è il portico di San Bartolomeo, dove il decoratore, l'intagliatore, sfoggia ornati nelle facce dei piedistalli e nelle candelabre incassate delle lesene che, sovrapponendosi ai pilastroni del portico, tagliano le cornici superiori a questi, e vanno coi capitelli a impostarsi contro la trabea-

[1] Bibliografia nel vol. X, parte I, della *Storia dell'arte Italiana*, *Scultura del Cinquecento*.

zione su di essi ripiegata. Senza quel taglio delle cornici dei pilastroni, il portico ornatissimo sarebbe degno esordio dell'architetto.

Il palazzo Castagnoli in via Galliera (fig. 729), attribuito ad Andrea da Formigine, ha sulla facciata una teoria di colonne, che inferiormente si applicano sui pilastri del portico, in alto sulle pareti del primo piano. Sui capitelli compositi si ripiegano l'architrave, il

Fig. 728 — Bologna, San Bartolomeo. Andrea da Formigine: Porticato. (Fot. Croci).

fregio, la cornice; e su questa poggia il piedistallo delle colonne, che fiancheggiano le finestre dal curvo frontespizio, in parte rientrando nelle pareti. La costruzione ha così dell'impalcatura innalzata all'esterno del palazzo e ad esso applicata, e quantunque l'architetto usi studio nel tirar le cornici, e mostri il suo senso decorativo, l'opera non ha struttura ben legata e forte.

Più unito in tutte le sue parti è Palazzo Fantuzzi (figg. 730-732), ora Pedrazzi, tutto rigato da tagli alla rustica, così che il dorico del pianterreno e l'ionico del primo piano son segnati da solchi, da linee, come da grosse falserighe; e i segni continuano perfino lungo le

Fig. 729 — Bologna, via Galliera. Andrea da Formigine: Palazzo Castagnoli.
(Fot. Alinari).

mensole del cornicione. L'effetto non è gradevole: le colonne perdono la loro forza, i pilastri il loro carattere; le parti dell'architettura non trinciate, come l'incorniciatura e il frontespizio delle finestre del primo piano, restano quasi soffocate da tutta quella lineatura e ri-

Fig. 730 — Bologna, San Vitale. Andrea da Formigine: Palazzo Fantuzzi, poi Cloetta. (Fot. Alinari).

Fig. 731 — Bologna, San Vitale. Andrea da Formigine: Palazzo Fantuzzi (particolare, la porta).
(Fot. Alinari).

quadratura. Colonne binate dividon gli spazi, fiancheggian porta e finestre, ma da tutti quei quadretti grandi e piccoli la loro linea è interrotta; le mensole non trovano appiglio; tutto è ricerca ornamentale: distrutta ogni espressione di energia costruttiva, par che l'ar-

Fig. 733 — Bologna, via Zamboni. Andrea da Formigine: Palazzo Malvezzi-Campeggi. (Fot. Alinari).

chitetto nel fabbricare il palazzo Malvezzi-Campeggi (figg. 733-734). Il rustico, che tagliuzza le membra architettoniche, non si vede più, e il decoratore si contenta di ornare, di ricamare i pilastri agli angoli del palazzo, il fregio come una stola, i tondi inseriti nei pennacchi del portico, come medaglioni ornamentali. La decorazione s'adatta alle superfici, non le rompe; graffisce, non taglia. Nel palazzo

Fig. 734 — Bologna, via Zamboni. Andrea da Formigine: Palazzo Malvezzi-Campeggi (cortile). (Fot. Alinari).

Malvezzi abbiamo le sovrapposizioni del palazzo Castagnoli, le colonne binate del turgido, tagliuzzato, palazzo Fantuzzi; tutto è più piano, in una forma che s'accosta a quella bolognese in terracotta. Il cortile, con arcate, anche differenti e irregolari, non aggiunge valore alla costruzione, perchè il decoratore, quando ha tra le mani soltanto il manipolo delle linee dell'architettura, poco sa muoversi, inquieto di lasciar in disparte la propria bravura di apparatore.

Solenne è invece nel costruire la porta del Collegio di Spagna (fig. 735), come porta trionfale: l'ornato non è più ricamo, ma prende

Fig. 735 — Bologna, Collegio di Spagna. Andrea da Formigine: Portone. (Fot. Alinari).

spessore e ricchezza nel fregio e nei capitelli compositi. Lungo l'arco, nei triangoli curvilinei, nel sottarco, è men forte, meno sporgente; riappare il decoratore, l'intagliatore, più delicato di quel che comporti la possente architettura. Piccola è la chiave dell'arcone, mi-

Fig. 736 — Bologna, Palazzo Bolognini. Andrea da Formigine: Facciata
(Fot. Enea Croci)

nuto l'ornato che lo circonda, sottile quello dei triangoli curvilinei, breve il sottarco, stretti i lacunari.

L'intagliatore ricorda se stesso, e scalpella la pietra come il

legno. Così la porta, per quelle minuzie decorative, appare a contrasto sempre più grossa, massiccia, composta con isforzo da chi ha lasciato la raspa per fare cose grandi, monumentali. Le colonne scanalate poggiano sopra i pilastri della porta, i quali da una parte riecheggiano le modanature della base delle colonne stesse e i loro piedistalli, dall'altra no, per gli stipiti che cadon diritti, dimostran-

Fig. [illegible] — Bologna. Palazzo Bolognini. Andrea da Formigine: Facciata (particolare).
Fot. Ditta Croci.

dosi così che Andrea Marchesi da Formigine s'ingegnava nell'arte dell'architetto, non sua propria. Molti falegnami passarono all'architettura, specie nel '400, ma Andrea Marchesi vi trapassò a fatica, perdendo alquanto della sua gran valentia di decoratore. Essa si manifesta nel fregio della porta, degna d'un antico, ma la forza, il chiaroscuro di quei girali vien meno. L'intagliatore non poteva conservare il suo aspetto occupando spazi che l'architetto avrebbe dovuto riservare a sè, senza riempirli d'ornamenti, senza fiorirli. La subordinazione dell'ornato veniva a mancare collegandosi, con l'ornamentista, il dominatore architetto.

Nè Andrea da Formigine meglio misurò i rapporti tra intagliatore e architetto in palazzo Bolognini (figg. 736-737), con tutte quelle teorie di teste sporgenti dai clipei nei pennacchi del portico e sotto il cornicione: ricordo di Lombardia. Nè il rapporto tra le

Fig. 738 — Bologna. Palazzo Scarselli. Andrea da Formigine. Facciata.
(Fot. Enea Croci).

massicce colonne composite, troppo brevi di fusto, e il basso schiacciato contorno delle finestre superiori, sembra giusto. Meglio studiato è il rapporto tra le membrature architettoniche nel palazzo Scarselli (fig. 738), ma le colonne ottagonali dal portico, con brevi capitelli a fogliette uncinate, turbano le linee e le forme del Rinascimento. E l'equilibrio, il ritmo voluto dall'architettura di questo tempo non è sempre sentito da Andrea da Formigine, che, nel palazzo Scarselli,

a destra, fece un pilastrone scanalato non corrispondente con l'altro a sinistra. In tutto si vede che l'intagliatore ingegnoso, ora per le sue architetture s'ispira a Venezia, ora a Milano, talvolta cerca forme antiquate, tal altra si studia di fare il nuovo. Poco fondato, egli si prova a fare quanto può, contento d'ornare, di fiorire d'intagli i palazzi sorti su suo disegno. Più che l'armonia del corpo egli vede la veste adorna.

VIII.

ROCCO DA VICENZA

1478 — Probabile data della nascita di Rocco da Tommaso lapicida del quondam Bartolomeo da Lugano abitatore di Vicenza.

1495 — È inscritto nella corporazione dei muratori e scalpellini di Vicenza.

1506 — Partecipa alla fabbrica dell'alzato della tribuna per il duomo vicentino.

1506-1508 — Riceve pagamenti per la tribuna stessa dal 3 gennaio 1506 al 24 gennaio 1508, quale protomaestro, soprastante alle maestranze dei tagliapietra.

1509, 4 luglio — Riceve pagamento per fare un'aquila, l'aquila imperiale, da porre sopra la colonna detta di San Marco, al posto del leone del Santo, abbattuto dai soldati di Massimiliano d'Austria.

1510 — Parte da Vicenza.

1512 — Fa il tabernacolo dell'altare di S. M. Maggiore a Spello.

1514 — Scolpisce il monumento a Sant'Eutizio a Piedivalle nell'Umbria.

1515 — Lavora a Todi per S. M. della Consolazione.

1519 — Scolpisce la porta del duomo di San Lorenzo a Perugia.

1521 — S'adopera nella fabbrica di S. M. del Glorioso a San Severino nelle Marche.

1521-25 — Scolpisce altari in Sant'Emiliano a Trevi.

1524-26 — Fa le porte della chiesa della Madonna di Mongiovino.[1]

---

[1] Bibliografia: ORSINI B., *Risposta alle lettere del Sig. A. Mariotti*, 1791, p. 17; RICCI AMICO, *Memorie storiche della Marca di Ancona*, 1834, II, 13, 36; RANALDI G., *Memorie storiche di S. M. del Glorioso*, Macerata, 1837; ROSSI AD., *Rocco da Vicenza nell'Umbria*, Perugia, 1872; MAGRINI ANT., *Maestro Rocco da Vicenza architetto e scultore*, Venezia, in *Archivio Veneto*, 1872, t. VI, parte I; BERTOLOTTI A., *Artisti svizzeri in Roma*, 1886, p. 18; MERZARIO G., *I Maestri Comacini*, 1893, vol. II, 83 e seg., 304 e seg.; PAOLETTI P., *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*,

* * *

Lo scalpellino lascia a Vicenza pochi ricordi dell'arte sua, e di lieve importanza, se si eccettui l'alzato della tribuna del Duomo, che si ritiene tuttavia disegno di Lorenzo da Bologna. Lo vediamo invece, due anni dopo la partenza dal Veneto, spiegare la sua industria a Spello, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, costruendo e ornando di sculture il tabernacolo dell'altare (fig. 739). La costruzione non è felice per l'ampiezza degli archi che cadono direttamente sui capitelli e per quel calottone cerchiato, sul piano del tabernacolo, da una zona bucata, come abbeveratoio, da tondi aperti o da oculi. Lo scalpellino si è industriato a tutto ornare, a straricchire piedistalli, colonne, capitelli (figg. 740-741), cornici, su, su, sino al piccolo tabernacolo, che sta sulla cupola divisa in quadretti. Certamente i paesani saranno rimasti attoniti per tutto quel lavorìo, e non si saranno accorti della testa pesante del tabernacolo su deboli gambe. Ecco, dunque, che, uno tra gli ultimi comacini, Rocco da Vicenza, va alla ventura, porta nell'Umbria i suoi ornamenti, scalpella, scalpella, frinisce come la cicala. Egli è abile nel tracciar foglie con tese venature, nel fabbricar mascherette con volute a corno sulle orecchie, nel far ondeggiare festoni di frutta, nel segnar conchiglie come aperti ventagli, nell'affibbiar quadrilobi e incassarli come rose espanse nei lacunari.

Anche il monumento a Sant'Eutizio, nella chiesa dedicata a questo Santo in Piedivalle (fig. 742), lascia sentire lo sforzo, quanto di meccanico è nei particolari degli ornati delle candelabre, nei clipei dei triangoli curvilinei, nelle squame del coperchio, nei delfinetti che lo dividono in quattro parti. Il Vicentino porta nell'Umbria virtuosità di scalpellatore, ristampa i modelli della sua bottega lombarda; ma se l'ornatista sa bene il suo mestiere, l'architetto non

---

1893, p. 279; ALEANDRI V. E., *Nuova Guida di Sanseverino Marche*, 1898, p. 116; BRIGANTI e MAGNINI, *Perugia*, 1910, p. 37; *Zeitschrift für Bauwesen*, 1908, 395-402; *Arte e Storia*, 1893, p. 88; *L'Arte*, 1904, 79; 1920, 182; PENSI e COMEZ, *Todi*, 1912, p. 20; URBINI G., *Spello, Bevagna, Montefalco in Italia artistica*, 1913; BOMBE W., *Perugia (Ber. Kstätten)*, 1914; *Giornale d'Erudizione artistica*, I, 1871, 41-52; *Archivio Veneto*, t. VI, p. I, 37-49; ZORZI G. G., *Contributo alla storia dell'arte vicentina*, in *Miscellanea di Storia Veneto-Tridentina* della Regia Deputazione di Storia Patria, Serie IV, vol. II, 1925.

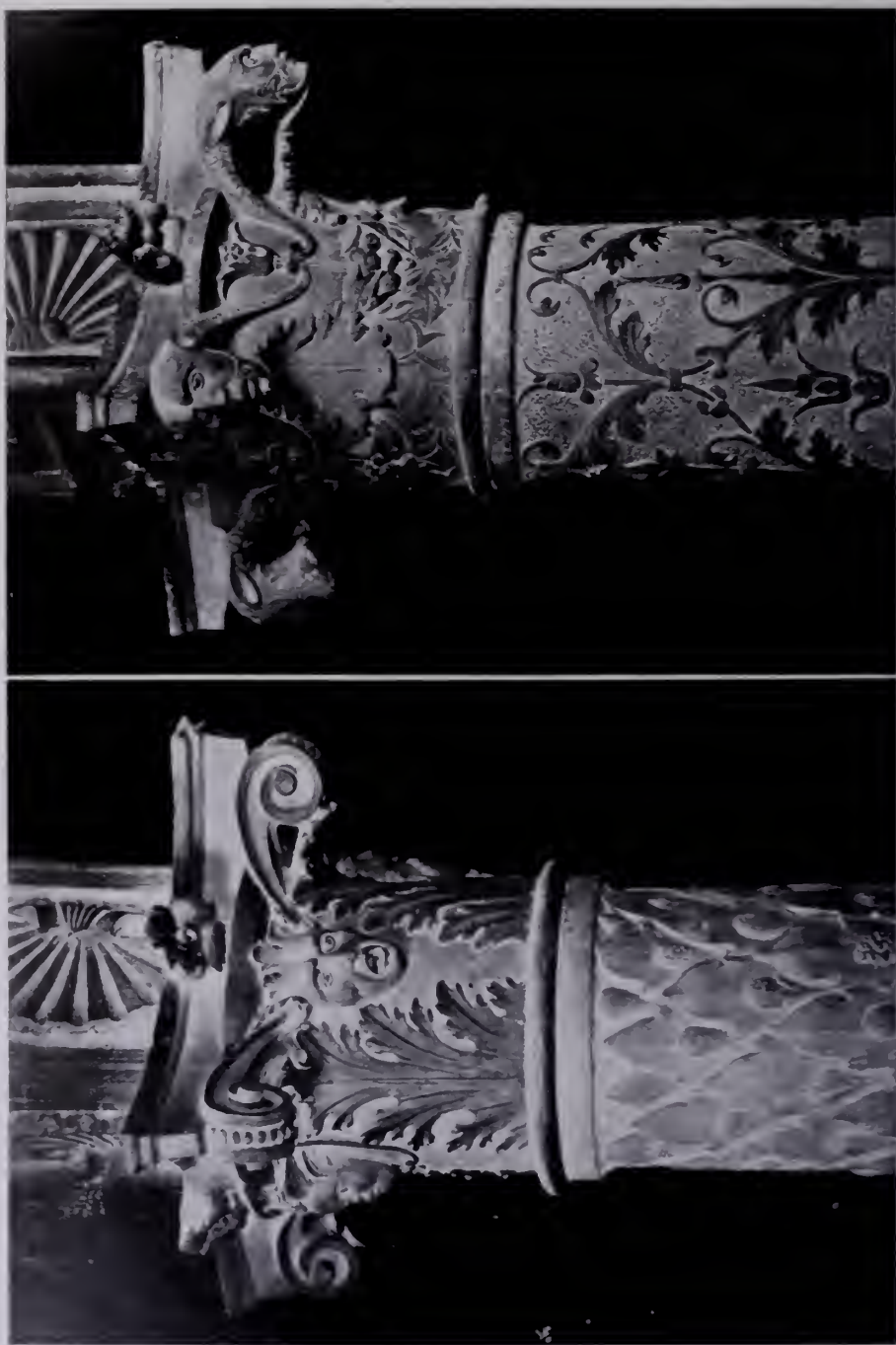
Fig. 739 — Spello, S. Maria Maggiore. Rocco da Vicenza: Altar maggiore.
(Fot. Alinari).

Figg. 740 741 — Spello, S. Maria Maggiore. Rocco da Vicenza: Altar maggiore (particolari).
(Fot. Alinari).

Fig. 742 — Piedivalle (Umbria), Sant'Eutizio. Rocco da Vicenza: Sepolcro del Santo. (Fot. Alinari).

Fig. 744 — Mongiovino (Lago Trasimeno), Cattedrale. Rocco da Vicenza: Porta posteriore. (Fot. Alinari).

Mongiovino al Lago Trasimeno, ove fece le porte anteriore e posteriore (figg. 743-744), e compì il campanile (fig. 745). Le porte hanno i pilastri rientranti sugli stipiti, dietro le colonne che reggono la parte

sporgente della trabeazione, e la colonnina, che sopra ad essa s'imposta, regge il superiore architrave, il fregio, la cornice, e il frontespizio lineare. Sembra che lo scalpellino abbia messo insieme i

Fig. 745 — Mongiovino (Lago Trasimeno), Santuario.
Rocco da Vicenza: La facciata e il campanile.
(Fot. Alinari).

pezzi d'architettura delle porte, variandoli, riempiendoli d'ornati. Anche il campanile mostra lo sforzo d'unire frontispizi a linee rette e curve, colonne e pilastri di qua e di là dalla cella campanaria, un oculo sopra il frontispizio curvo e la schiacciata cuspide.

L'altarone in Sant'Emiliano di Trevi (figg. 746-748) ha troppo peso nei tabernacoli delle ali al confronto con la parte mediana, e,

Fig. 746 — Trevi, Sant'Emiliano. Rocco da Vicenza: Altare.
(Fot. Alinari).

mentre in questa s'assottigliano e s'affondano bassorilievi, nelle nicchie delle ali si piantan statue a tutto tondo. Insomma, l'ingegnoso scalpellino architetta a fatica; non ha metro per disporre i suoi pezzi

Fig. 747 — Trevi, Sant'Emiliano. Rocco da Vicenza: Altare suddetto (particolare). (Fot. Alinari).

scalpellati nello spazio. Basti vedere come finisce l'altare: una cimasa con mensole concave e mensole convesse, un ripiego calligrafico senza ossa architettoniche, un gioco di linee tra le mensole sopra e sotto, volte in senso contrario, terminate a spiralette, a rotelline.

Fig 748 — Trevi. Sant'Emiliano. Rocco da Vicenza: Altare suddetto (altro particolare).
(Fot. Alinari).

Non è il caso di seguire più oltre il Vicentino, le cui forme attecchiron nell'Umbria, e che troviamo anche a Foligno, in Sant'Agostino, ingarbugliarsi nello scolpire i capitelli compositi della porta laterale (fig. 749), nell'assiepare ed affittire ornati sui pila-

Fig. 749 — Foligno, Sant'Agostino. Rocco da Vicenza: Porta laterale. (Fot. Alinari).

stri di essa. Proprio, lo scalpello servì a Rocco da Vicenza più che la squadra.

IX.

BARTOLOMEO BUON o BON

1485, 23 giugno — L'ufficio del Sale affida il lavoro degli scavi del canale di « Leza fusina » al « Maistro bon de Thadio de Bergamo » (Archivio di Venezia, Coll. del Sal a. 1411-1520, 8A).

1489 — Erige la cupola della chiesa di San Rocco a Venezia.

1489 — Cappelle absidali della Chiesa di S. Rocco.

1492, 20 agosto — Bartolomeo Bon ha preso impegno di far un viaggio con le galee veneziane ad Alessandria; per questo i provveditori del Magistrato del Sal gli danno « libera licenzia al ditto suo viaggio, et poi ritornar a far lofficio suo ».

1493, 24 dicembre — Sopraintende ai lavori di restauro del Lazzaretto Nuovo e Vecchio e alle pitture che si stanno eseguendo nella sala del Gran Consiglio. Per tali incarichi gli verranno corrisposti 20 ducati all'anno oltre i 90 del prestabilito suo salario.

1495 — Facciata e cappella maggiore della chiesa di S. Rocco.

1496, giugno — Altro viaggio marittimo, per cui affida il suo posto di proto ad altro maestro. Tornato, lavora nella torre dell'orologio e nella cappella Corner ai Santi Apostoli.

1503 — Innalza il campanile di Santa Maria dell'Orto.

1505 — È nominato proto dei Procuratori de Supra.

1509 — Palazzo Ducale: lavori alla Torricella e all'Officio del Collegio delle Biade.

1511-1514 — Ricostruisce buona parte del Campanile di S. Marco, semi-distrutto in seguito al terremoto del 26 marzo 1511.

1514-1517 — Conduce avanti le Procuratie vecchie. Erige il palazzo Trevisan.

1515 — Prima pietra della Scuola di S. Rocco.

1516 — I preposti alla Confraternita di S. Rocco deliberano d'invitare « il proto dei Signori Procuratori de Missier S. Marco, mistro Bon, e darli l'incarico di proto di detta fabbrica senza salario alguno, ma solo in donarli una gentilezza come piacera ad essi. »

1517 e seguenti anni — Sopraintende ai lavori di ricostruzione delle procuratie vecchie. Questi lavori non sono ancora terminati l'anno della morte.

1524, 22 febbraio — « Contadi a m° Bartolamio de Bergamo scultor (sta a Santo Apostolo) per capara et a bon conto de uno mercado fatto con lui che... die far quadretti n° 4 de bronzo soazadi atorno con algunj Schudj bizarj in cadaun de loro con l'arma querina dentro con algune lettere dieno esser grossi un dedo minuelo... L. 3.00 (Questi lavori, per la chiesa di S. Andrea della Certosa, furono terminati nel 1525. Archivio di Stato. Procuratori di Citra. B.ª 271. Commiss. Priuli).

1524, 3 giugno — Il Bon è licenziato da proto di S. Rocco con 20 voti contrari e uno favorevole, per non aver voluto eseguire certi lavori secondo i desideri dei confratelli. Sante Lombardo, figlio di Tullio, è eletto proto al suo posto.

1525, 1 gennaio — Si pagano varie somme a Zuane Zalestro, che « ha ineliminato moltj erorj » commessi dal Bon nella scuola di S. Rocco. In tale edificio dunque al Bon sono dovuti i fondamenti, il basamento esterno, la sala terrena, le bifore della facciata e del fianco. Nel 1519 era già terminata la saletta dell'Albergo.

1525 — Innalza il palazzo dei Camerlenghi a Rialto.

1525, 15 marzo — Muore. « Sir Bon proto di signori procuratori. S. Zeminian 1529, 15 marzo. Manchò maistro bon protto (Arch. di Stato, Scuola Grande di S. Marco, Mariegola 4 a. B. 40).

* * *

Seguace di Marco Coducci, Bartolomeo Bon il Giovane rappresenta a Venezia, più d'ogni altro architetto, più dello Scarpagnino e degli eredi Lombardo, nelle prime decadi del Cinquecento, l'arte dell'edificare. Viene indicata quale prima delle sue opere la cupola di San Rocco, emisferica (fig. 750) sopra un tamburo cilindrico aperto da finestre centinate, unito a una cappella poligonale, che, sotto alla cornice della sua calotta, ha una teoria d'archetti legati tra loro da un bianco anello.

Fig. 750 — Venezia, San Rocco. Bartolomeo Bon il Giovane: La cupola. (Fot. Fiorentini).

Fig. 751 — Venezia, S. Maria dell'Orto. Bartolomeo Bon il Giovane: Il campanile della chiesa. (Fot. Fiorentini).

Fig. 752 — Venezia, S. Maria dell'Orto.
Bartolomeo Bon il Giovane: Il campanile della chiesa (altra veduta).
(Fot. Fiorentini).

Fig. 753 — Venezia, Torre dell'Orologio. Bartolomeo Bon il Giovane: Sua partecipazione ai lavori nella torre.
(Fot. Fiorentini).

Questo ricordo romanico sta all'unisono col campanile scuro che dietro si eleva, con una cornice che divide la sua massa cieca dal piano della cella campanaria, dove s'apre una bifora semplice,

Fig. 754 — Venezia, Torre dell'Orologio. Bartolomeo Bon il Giovane: Particolari della torre. (Fot. Fiorentini).

tagliata nella parete di mattoni, retta nella congiunzione degli archi da una bianca colonnina.

L'architetto che poi si compiacerà d'ornare, benché parcamente, i suoi edifici, qui non pensa che a listar di bianco finestre e oculi,

Fig. 755 — Venezia, Procuratie vecchie.
Bartolomeo Bon il Giovane: L'ultimo tratto delle vecchie Procuratie.
(Fot. Alinari).

Fig. 756 — Venezia, Palazzo Trevisan. Bartolomeo Bon il Giovane: Facciata. (Fot. Alinari).

a tirar bianche cornici sui mattoni, a mettere bianche anella ai peducci degli archetti. Questa serietà burbera d'architetto si ritrova anche nel suo campanile di Santa Maria dell'Orto (fig. 751), sino al frontespizio della cella campanaria, tanto prossimo ai campanili romanici; ma, per accordarsi alla facciata gotica di Santa Maria dell'Orto (fig. 752), ricca di nicchiette e di cuspidi popolate di statue, il Bon innalzò, ai lati del frontespizio e sopra la cupola, statuette

Fig. 757 — Venezia, Rialto. Bartolomeo Bon il Giovane: Palazzo dei Camerlenghi. (Fot. Alinari).

come birilli, girò sul piano della cella campanaria balaustre divise ad ogni quattro da acroteri, e, sopra gonfiò la cupola più che emisferica, un calottone soprelevato fuor di misura, poco gradevole.

Prima di erigere il campanile aveva già collaborato nella Torre dell'orologio di Venezia (figg. 753-754) e nella sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale, ma, principalmente, aveva dato l'opera sua al nuovo edificio della chiesa di San Rocco, di cui, come abbiamo veduto, aveva fatto la cupola. Nella chiesa dei SS. Apostoli aprì la cappella Corner, dove si vede, sotto un sottarco a lacunari con rosoni, l'altare, a cui grandi colonne corinzie formano, con la tra-

beazione e il frontespizio, baldacchino. Anche qui riappare la forza rude dell'architetto, più tardi chiamato a compiere la parte superiore del campanile romanico di San Marco e a continuare le Procuratie vecchie (fig. 755).

Due palazzi sono in parte suoi: Palazzo Trevisan e quello dei Camerlenghi a Rialto (fig. 756). Il Palazzo Trevisan mostra l'architetto

Fig. 758 – Venezia, Rialto. Bartolomeo Bon il Giovane: Palazzo dei Camerlenghi (particolare). (Fot. Alinari).

ligio alle forme dei Lombardo, ma più semplice, non coperto d'ornamenti, non carico di porfidi e serpentini. I tondi sono disegnati, non ripieni di marmi colorati. Nel palazzo dei Camerlenghi (figg. 757-759), alla cui costruzione Bartolomeo Bon contribuì, i tondi, solamente disegnati, diventan ghirlande; ma l'edificio, nonostante i fregi inghirlandati, appare freddo. I Lombardo avevano sentito che, rispetto alle architetture gotico-fiorite, le loro potevano sembrar fredde, e si eran studiati, con i clipei colorati, di rialzarne, d'avvivarne l'effetto. Qui esso scarseggia anche per le asimmetrie continue, che si notano sulle due facciate verso il canale, per le stentate opposizioni

degli stipiti di finestre ai pilastri, per le trifore limitate ora da un pilastro e ora no, per le aggiunte a sinistra di vuoti che tolgono solidità alla costruzione, per le quadrate finestre a croce, di bracci così differenti; e infine per tutte quelle membrature, che sembrano piegarsi ai moti delle onde del canale. Ben più misurato fu l'architetto nel Palazzo Trevisan, consono agli edifici veneziani dei Lom-

Fig. 759 — Venezia, Rialto.
Bartolomeo Bon il Giovane: Palazzo dei Camerlenghi (altro particolare).
(Fot. Alinari).

bardo, con le due ali che sostengono la parte mediana di aperture sovrapposte, ad esifore in tre ordini. Ma, più che in ogni altr'opera, Bartolomeo Bon raccolse tutta la sua esperienza, tutto il suo valore, nell'edificar la Scuola di San Rocco, di cui fu eletto proto. Nella facciata (fig. 760), la simmetria non è da lui molto rispettata; ma tutta l'arte del suo maestro Coducci, tutto il senso decorativo dei Lombardo, tutto il sapere suo proprio, si mostrano in quell'apparato di festa. Le colonne scanalate, a un terzo dell'altezza, si fasciano di rami intrecciati; la porta maggiore, veramente regale, ha stipiti,

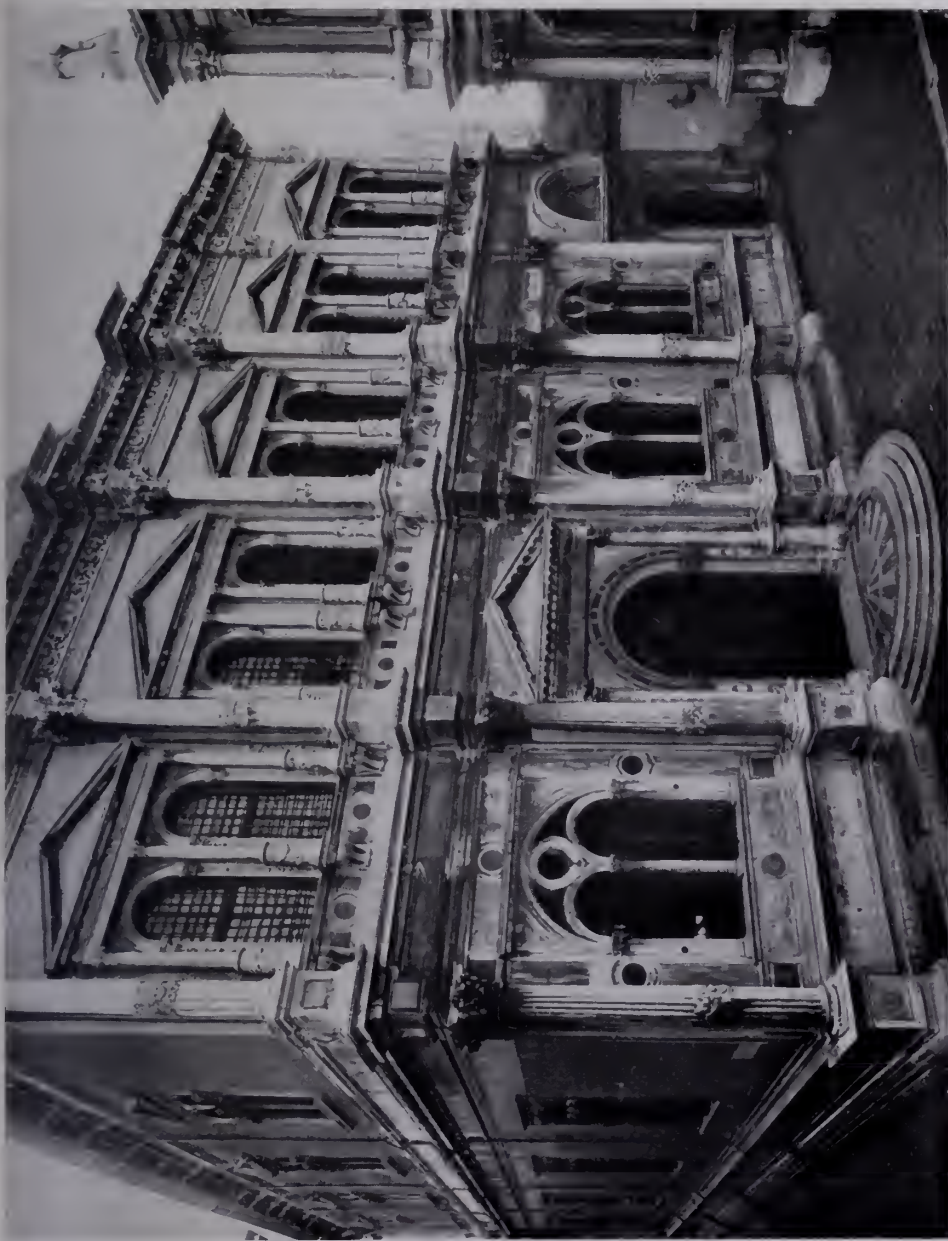



Fig. 760 — Venezia, Scuola di S. Rocco. Bartolomeo Bon il Giovane: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 761 — Venezia, Scuola di S. Rocco. Bartolomeo Bon il Giovane: Porta della Scuola. (Fot. Alinari).

archi, fregio sull'architrave a marmi commessi, alto cornicione adorno di ornati, di mensole che punteggian l'orlatura delle cornici. L'architettura del Rinascimento si veste di costume pittoresco,

Fig. 762 — Venezia, Scuola di S. Rocco. Bartolomeo Bon il Giovane: Bifora della facciata. (Fot. Alinari).

sfarzoso. Ma anche qui possiamo notare qualche infrazione alle leggi della simmetria, senza che l'artista trovi in compenso grate novità, sorprendenti effetti. Sulla porta maggiore (fig. 761) non è la bifora, ma due colonne binate separano le due aperture, limitate sulla parte

opposta da una sola colonna. L'effetto voleva essere più grande e maestoso, e invece riescì spezzato, disunito. E la continuazione del palazzo a destra in due campate, che non trovano a sinistra riscontro, toglie alla parte mediana la sua alterezza, ne sminuisce l'importanza, il raccoglimento. Belle sono le bifore al pian terreno della Scuola (fig. 762), benchè non si leghino bene ai lati le colonnine e i pilastri adiacenti. La finestra creata dal gotico-fiorito aveva trovato la traduzione nel Rinascimento, serbando l'effetto pittoresco per l'occhio fra le tangenze degli archi e i triangoli curvilinei come due ali ripiegate, acute, sul fondo scuro. Ancora le reminescenze del gotico-fiorito sono nell'animo dello stil nuovo, come si può vedere nelle esili colonnine della porta mediana, d'ordine composito, nel loro piedistallo poligonale, nelle rientranze complesse degli stipiti. L'effetto cromatico degli edifici forma la principale ricerca dell'architetto, che continua l'opera sua, accordando la decorazione marmorea con quella delle imposte in legno, e riflettendo il ventaglio della loro lunetta sul suolo, al limitare dell'entrata, sui curvi gradini.

Lo Scarpagnino e altri compirono l'opera di Bartolomeo Bon il Giovane, la continuarono con metodo ligio all'arte dei Lombardo, a Venezia dominatrice.

X.

ANTONIO DELLI ABBONDI, detto LO SCARPAGNINO

— ? Nato a Milano.

1505, 13 ottobre — Gli è dato incarico di soprintendere ai lavori per il fondaco dei Tedeschi, ideato da Gerolamo Tedesco. È questa la prima notizia che si abbia dello Scarpagnino in Venezia.

1505 — Ordinazioni per la chiesa di San Sebastiano.

1506, 7 marzo — Si danno 7 lire a m°. Domenego marangon per aver fatto il modello della chiesa di S. Sebastiano. Si pagano denari per l'erezione di tale chiesa al «Mistro Antonio Tajapiera proto del fundigo dei Todeschi» fino al 1549.

1507 — È di quest'anno il progetto della Chiesa di S. Fantino, attribuibile, con buoni fondamenti, allo S. Dopo il 1549 la direzione dei lavori fu affidata a Jacopo Sansovino, che completò la chiesa il 1563 circa.

1508, 1 agosto — Terminano i lavori al Fondaco dei Todeschi. «Fo cantà una messa, preparata in corte del fontego dei tedeschi, fabrichato nuovamente» (M. SANUDO, *Diarii*, vol. VII).

1512 — Restauro del Ponte della Pietra di Verona.

1514, 31 marzo — Poichè il ponte di Rialto pericolava, lo S. «se inzegnò a conzarlo con poche spese che durerà molti anni ancora» (M. SANUDO, *Diarii*, vol. XVII).

1514, 26 agosto — Per la ricostruzione delle Fabbriche di Rialto, bruciate da un incendio l'anno precedente, la Signoria stabilisce di scegliere, tra i vari presentati, «il modello dil proto dil Sal qual si anderà poi riformando alla giornata» (SANUDO, op. cit., vol. XVIII). Il proto del Sale era appunto lo S., forse dal 1511, anno in cui era morto il proto Pietro Lombardo.

1520, 22 agosto — Costruzione delle Fabbriche vecchie di Rialto.

1521 — Costruisce il Palazzo dei dieci Savi a Rialto.

1525, fine — Demolisce le sale del Senato e dei Pregadi in palazzo ducale e ne inizia la ricostruzione.

1526 — Si erige una scala di legno « a ladi di palazzo novo » scala ancora in lavoro nel 1529: forse occupava il luogo della odierna Scala d'Oro in palazzo ducale.

1527, 6 ottobre — È nominato proto della Scuola di S. Rocco.

1527-39 — Costruisce la chiesa di S. Giovanni Elemosinario a Rialto.

1527 — È confratello della Scuola Grande di S. Marco.

1529 (dopo il) — È probabilmente dello Scarpagnino la ricostruzione del Chiostro di S. Stefano.

1531 — Palazzo Ducale: Rimaneggia la sala dello scrutinio e decora la finestra e il poggiolo verso la piazzetta.

1532, 4 febbraio — Si pagano ducati 57 a « m°. Antonio proto, per piere vive » (Scuola grande di S. Rocco Busta 89, Archivio dei Frari, Venezia). Altri documenti analoghi citano lo S. come proto di S. Rocco il 5 aprile 1533; il 21 febbraio 1535; il 13 maggio 1537; il 24 maggio 1548.

1533 — Insieme a Jacopo Sansovino dà il modello per l'altar maggiore nella Sala Superiore della Scuola di S. Marco.

1536 — Palazzo Loredan a S. Stefano. La facciata minore di tale palazzo non è dello Scarpagnino; fu alzata nel 1618 da Giovanni Grapiglia.

1536, 9 luglio — È approvato il modello da lui eseguito per il prospetto anteriore a compimento delle opere principiate nella Scuola di S. Rocco (Archivio dei Frari, Sc. gr. di S. Rocco, B. 89).

1537 — Palazzo Ducale, ala orientale: porta con colonne e statue che servirà d'ingresso alla progettata scala d'Oro. Lo Scarpagnino compie anche la porta con lo stemma del doge Leonardo Loredan, che dalla loggia conduce ai luoghi una volta destinati alla cancelleria inferiore.

1540-41 — Palazzo Ducale: si costruisce una nuova riva.

1544-46 — Scalone della Scuola di S. Rocco. Un fabbricato cinquecentesco situato nel campo di Castelforte, a lato della Scuola medesima, recante la sigla S. R., e già di proprietà della scuola, è pure dello Scarpagnino.

1546 — È scelto dal Senato perchè, insieme a Bernardino Righetto, proto dei Provveditori di Comun, esamini se sia veramente solida la volta della Libreria di S. Marco, ricostruita dal Sansovino.

Fig. 763 — Venezia, S. Fantino. Scarpagnino: Interno della chiesa.
(Fot. Alinari).

Fig. 764 — Venezia, San Sebastiano. Scarpagnino: Facciata. (Fot. Alinari).

1546, gennaio — È dato ordine allo Scarpagnino di riparare e ricoprire la terrazza del Serenissimo Principe, che è sopra la chiesuola di S. Nicolò in Palazzo Ducale.

1546, 21 maggio — Sono finiti i lavori per il campanile di S. Sebastiano.

1547 — Si fanno i conti per il campanile di S. Sebastiano « da ms. Antonio protto al Sale e da ms. Marco suo figliuolo ».

1548, 29 luglio — Testamento presentato il 20 agosto « Io Antonio de dii Abondi protho della Ill.ma Sig.ª di Ven.ª et al ofitio dil Sale q. ser Pino, habitante in Ven.ª jn confin de S°. Martin in Corte R. sul fondo delle Ven.i D. Monache observante de S° Ant.° De Torcello.... in bona disposition dil corpo licet dalla Decrepita Età direlitto.... (Archivio dei Frari, Miscell. Ced. Test. Bª 1).

1549, 5 giugno — « Creditij... aprobati come justi et realj... A miss. An-

Fig. 765 — Venezia, Rialto. Scarpagnino: « Fabbriche vecchie ».
(Fot. Fiorentini).

Fig. 766 — Venezia. Rialto. Scarpagnino: Palazzo dei dieci Savi.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 767 — Venezia, Rialto. Scarpagnino: Palazzo dei dieci Savi (particolare).
(Fot. Fiorentini).

tonio Scharpagnj (fo nostro protto) duc.i 163 g.i 9 » (B. 52, carte vecchie della Scuola di S. Rocco).

— Dalla soprascritta carta, si arguisce ch'era morto nel 1549.

1549, 26 novembre — Sotto tale data è indicata la sua morte.[1]

* * *

Lo Scarpagnino, milanese, mentre soprintendeva alla costruzione del Fondaco dei Tedeschi, su disegno di un architetto ale-

Fig. 768 — Venezia, Campo S. Stefano. Scarpagnino: Facciata maggiore del Palazzo Loredan. (Fot. Fiorentini).

manno, fece il modello della chiesa di San Sebastiano, e probabilmente anche l'altro di quella di San Fantino (fig. 763), ligio ai criteri dell'arte dei Lombardo, che si era bene acclimatata a Venezia. Nella facciata di San Sebastiano (fig. 764) non è troppo felice perchè la parte mediana, con finestre di qua e di là della porta e dall'oculo superiore, non si bilancia con le parti laterali, tutte piene, adorne di targhe e di ghirlande alla Lombardo. Tuttavia lo Scarpagnino semplifica le forme esemplari, le spoglia della fiorente decora-

[1] Per la bibliografia, cfr., più oltre, quella dello Spavento.

Fig. 769 — Venezia, San Sebastiano. Scarpagnino: Campanile della chiesa.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 770 — Venezia San Sebastiano. Scarpagnino: Campanile della chiesa (particolare). (Fot. Fiorentini).

zione e anche delle vestimenta policrome, come si vede nelle « vecchie fabbriche di Rialto », da lui edificate (fig. 765) dopo che un incendio ebbe distrutto le più antiche costruzioni, e nel palazzo dei Dieci Savi, pure a Rialto (figg. 766-767), come anche nel palazzo Loredan, per la parte prospiciente il campo Santo Stefano (figura 768), assegnata al 1536.

Fig. 771 — Venezia. Santo Stefano. Scarpagnino: Chiostro del Convento. (Fot. Alinari).

Lo Scarpagnino si mostrò ligio alle fiorite forme veneziane, e nel campanile di San Sebastiano, da lui e da suo figlio costruito (figg. 769-770), mostrò di conformarsi all'ambiente, di mettersi all'unisono con le forme pittoresche dei campanili che si sollevano a guardia delle chiese veneziane. L'opera più bella e più vasta da lui attuata sarebbe il chiostro del convento di Santo Stefano (figg. 771-773), fatto ricostruire dopo l'incendio del 1528, compiuto nel 1532. Se ne parla spesso in alcune epistole di Pietro Bembo al Padre Generale dell'Ordine degli Agostiniani, Fra' Gabriele, esaltandone la bellezza e la grandiosità. Siccome il Padre par fosse esperto negli studî ar-

Fig. [illegible] — Venezia, Santo Stefano. Scarpagnino: Chiostro dal Convento (particolare).
(Fot. Alinari).

Fig. 773 — Venezia, Santo Stefano. Scarpagnino: Chiostro del Convento (particolare). (Fot. Alinari).

chitettonici vitruviani, egli sarebbe, secondo, alcuni, intervenuto ad apprestare i progetti del chiostro; e lo Scarpagnino avrebbe dato la sua opera, come direttore e esecutore dei lavori.

Fig. 774 — Venezia, S. Rocco. Scarpagnino: Scalone della Scuola.
(Fot. Anderson).

A Bartolomeo Bon il giovane fu sovente collaboratore Antonio Scarpagnino. Quegli cominciò, e questi continuò la costruzione di San Sebastiano. È inoltre a lui attribuito l'interno della chiesa di

Fig. 775 — Venezia, S. Rocco. Scarpagnino: Salone superiore della Scuola.
(Fot. Anderson).

Fig. 776 — Venezia, San Sebastiano. Scarpagnino: Interno della chiesa.
(Fot. Alinari).

San Fantino (fig. antecedente 763), ove si vedono gli altissimi piedistalli e le proporzioni di pilastri e d'archi proprie solo alla città della Laguna.

L'attribuzione dell'interno di San Fantino, meno, naturalmente, l'abside, ideata e compiuta più tardi dal Sansovino, non è del tutto sicura; più importante e certo è il completamento della scuola di San Rocco, tanto nella facciata, quanto nello scalone (fig. 774) e nel salone superiore (fig. 775). Sono anche dimostrate per documenti opere sue proprie le fabbriche vecchie di Rialto e l'interno della chiesa di S. Sebastiano (fig. 776).

Lo Scarpagnino si collega alla corrente architettonica dell'ultimo Quattrocento, risentendo tuttavia delle nuove tendenze, senza comprenderne e realizzarne a pieno lo spirito di possanza costruttiva e chiaroscurale. È un timido, un ritardatario, non privo di perizia tecnica costruttiva e di un certo garbo. Per il posto ufficiale occupato di « Proto » « al Magistrato al Sal, e per le numerose incombenze che ebbe, lo Scarpagnino svolse una vasta operosità in Venezia.

XI.

GIORGIO SPAVENTO

— ? Giorgio Spavento, figlio di Piero falegname, nasce a Venezia.

1486 — È proto dei procuratori di S. Marco.

1486, 29 luglio — « Per m°. Zorzi protto.... conttadi j qual ge fo portadi acaxa el se rompe el braxo.... duc.ti 10... » Procuratia de supra — Cassa Chiesa, 1 — Archivio di Stato, Venezia.

1486 — Erige la chiesetta di S. Teodoro, attigua alla Chiesa di S. Marco.

1488, 11 giugno — Lavora nell'ospedale del Gesù, come risulta da questo pagamento: « Conto di M°. Zorzi de Piero Spavento marangon protto... per suo resto... per ospedal de messer Jexo X... » (Conto Cassier, c. 49).

1489, 18 dicembre — Riceve denaro per il modello del Campanile di San Marco. Il Campanile venne poi alzato dal proto Bon, che si giovò, probabilmente, dell'idea dello Spavento.

1491 — È posto termine ai lavori della chiesetta di S. Teodoro; e, in questo medesimo anno son finiti anche gli affreschi esterni della Chiesa di S. Filippo e Giacomo, cui l'artista ha fatto certi restauri.

1495, 24 gennaio — Testamento (Archivio dei Frari, Busta 718, Malipede Francesco).

1496 — Insieme a Pietro Bon, riceve dalla Signoria l'incarico di « veder tutti danni e ruine che menaza la Sala e Palazo del Gran Conseglio ». Lo Spavento scrive una memoria in proposito.

1496, 28 agosto — La memoria scritta dallo Spavento circa le rovine che minacciano il Palazzo Ducale è letta in Senato. Gli viene affidata l'esecuzione dei provvedimenti suggeriti per evitare disastri. Tali opere sono finite prima del 1498.

1498, 22 febbraio — Si approva un economico disegno offerto da Giorgio Spavento carpentiere, arch°. dei Procuratori di S. Marco, per il restauro del palazzo della Ragione di Vicenza. Il progetto venne posto in esecuzione nel 1500; vi si lavorò attivamente per due anni, poi si co-

minciò ad andare a rilento, finchè, nel 1545, entrò in scena Andrea Palladio.

1499 — Lavora ancora a restauri in palazzo Ducale e nella chiesa di S. Marco.

1501 — Presenta al Magistrato del Sale un progetto per erigere in pietra il Ponte di Rialto; il progetto viene approvato; lo Spavento ha l'ordine d'iniziare i lavori, ma poi, per mancanza di mezzi, ogni cosa è sospesa.

1501, marzo — Dai diari del SANUDO si sa che gli fu affidato l'incarico di sgombrare la piazza di S. Marco dalle case e botteghe in legno di scalpellini e d'erbaioli.

1502, 4 marzo — Si aggiusta il ponte di Rialto in modo che possa sussistere, in legno, per altri dieci anni (SANUDO, *Diari*, IV).

1502, 10 dicembre — È eletto sovrastante ai lidi.

1502, 19 dicembre — I rettori di Verona chiedono Giorgio Spavento al Consiglio di Venezia, volendo consultarlo circa i provvedimenti da adottarsi per i lavori in corso al Ponte delle Navi.

1503, 24 giugno — Contratto con vari tagliapietra per lavorare pietre destinate al Lido (Coll. del Sal., 1411-1520, 8 A).

1505, 5 giugno — Testamento «... Ego magister Georgius Spavento jnsegnerius prothus dominorum procuratorum Sacti Marci de confinio Sancti Jeminiani (Frari, Malipede Francesco).

1505, 10 giugno — Dopo che i Pregadi hanno osservati i modelli del Fontego dei Tedeschi, offerti da Giorgio Spavento e da Girolamo Todesco, si sceglie quello del secondo. La sovrintendenza ai lavori è affidata allo Spavento, che però nell'ottobre deve cederla allo Scarpagnino, non potendo, per i troppi incarichi, badare a tutto (Archivio di Stato, Magistrato del Sale, Not.° 5).

1505 — Sgombra la Piazza S. Marco dalle case e botteghe in legno sopraddette.

1505 — Dirige i lavori della nuova cappella di S. Nicolò in Palazzo Ducale. Ne completa il prospetto verso il Cortile dei Senatori.

1506, 9 agosto — Viene approvato il modello della chiesa di S. Salvatore « magistri Georgii Spavento qui praeter ceteris nobis aparuit nobilior et ellegantior et ad propositum nostrum magis congrum » (Cfr. Archivio Veneto, Tomo XXXI, p. 496). I lavori per S. Salvador hanno

Fig. 777 — Venezia, S. Salvatore. Giorgio Spavento: Interno della chiesa da lui ideato.
(Fot. Alinari).

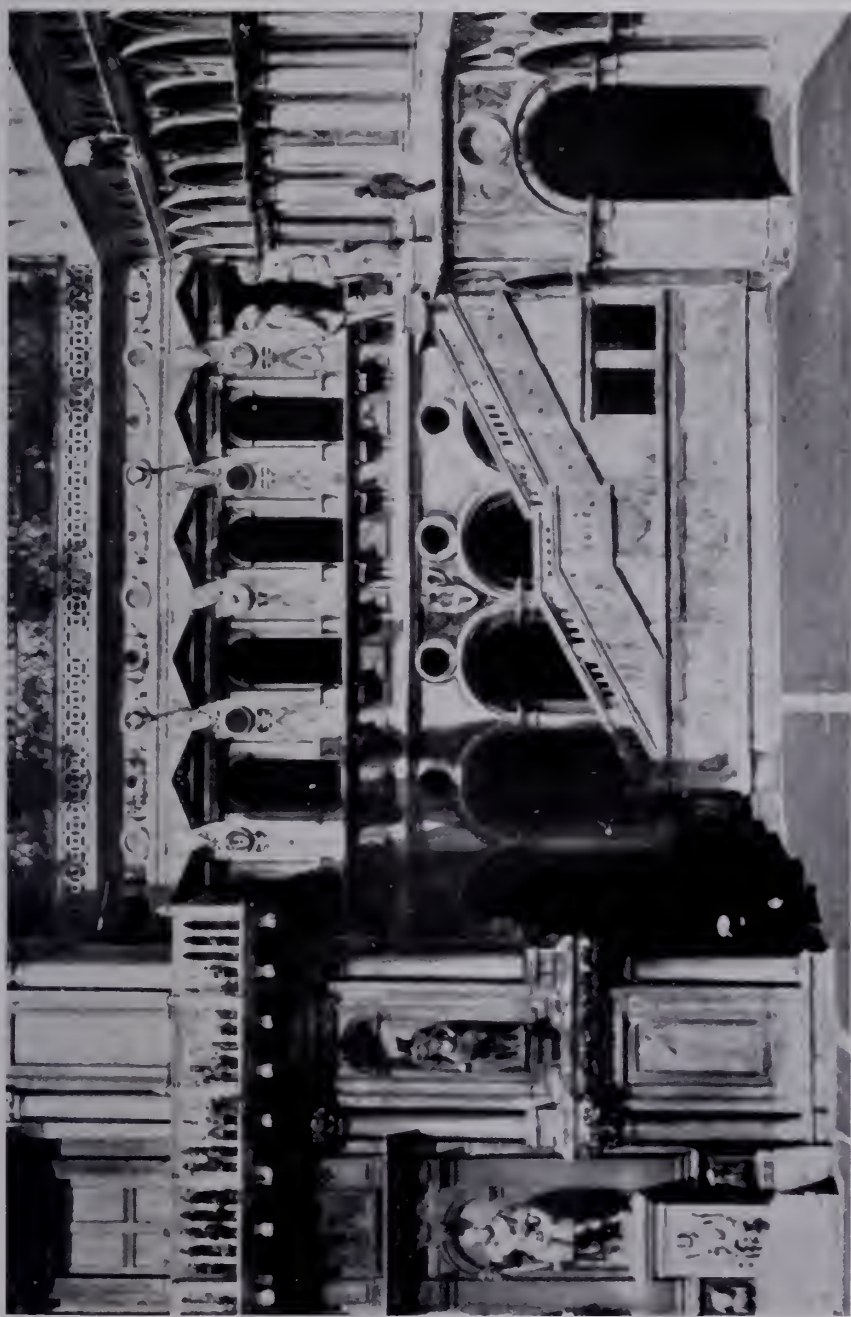



Fig. 778 — Venezia, Palazzo ducale. Giorgio Spavento: Ala del palazzo prospiciente il cortile dei Senatori (Fot. Fiorentini).

subito inizio; la costruzione è poi diretta da Tullio Lombardo; Jacopo Sansovino compirà l'opera nel 1534. Anche i piani delle sagrestie sono dello Spavento.

1506 — Rinforza la diga del porto di Malamocco.

1507 — Palazzo Ducale: Lavori vari nella Sala dell'Udienza e nella fabbrica della Cancelleria. Tali lavori continuano anche nell'anno 1508.

1509, 13 maggio — Testamento (Frari. B.ª 271, Cavanei Bernardo).

1509 — Muore.

Nella Mariegola 4 della Scuola Grande di S. Marco si leggono «morj Ser Zorzi de Piero Maragon de la libraria de San Marco, protho, confratello della Sc. Grande di S. Marco». Dunque P. S. aveva lavorato anche nella Biblioteca della Scuola di S. Marco [1].

* * *

Continuò Giorgio Spavento le vecchie forme, ristampandole. Il modello di San Salvatore (fig. 777) attesta della grande valentia di lui, falegname insigne, ma la traduzione del modello ebbe ad interprete Tullio Lombardo, a continuatore Jacopo Sansovino, e difficile è riconoscere le forme vere e proprie, sincere, schiette, di Giorgio Spavento, fra le interpretazioni e i lavori di compimento dovuti al genio del Sansovino. Fece anche la cella campanaria a cuspide del campanile di S. Marco e l'ala minore di fabbrica prospiciente il cortile dei Senatori in Palazzo Ducale (figg. 778-779), di fianco alla Scala dei Giganti. Di queste opere egli dette il modello, mostrandosi degno erede del Coducci, per il suo spirito di grandiosità monumentale.

---

[1] Bibliografia: TOMASO TEMANZA, *Vita degli arch. e scult. ven. del sec. XVI*; MARIO SANUDO, *Diarii*; SELVA, DIADO-CICOGNARA, *Le Fabbriche di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1838-40; CICOGNA EMANUELE, *Le iscrizioni veneziane*, Andreola, Venezia, 1853; LORENZI GIOVAN BATTISTA, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, Ven. Visentini, 1868; PAOLETTI PIETRO, *L'arch. e la Scult del Rinasc. in Venezia*, Venezia, Ongania, 1893; SELVATICO PIETRO, *Sulla arch. e sulla scult. in Venezia*, Venezia, Ripamonti, 1847; LORENZETTI GIULIO, *Venezia e il suo Estuario*, Milano, Bestetti e Tuminelli.

Sullo SCARPAGNINO vedi anche. THIEME-BECKER, *Allgemeine ecc.*, I, pag. 13 ed *Enciclopedia It. Treccani*, XXXI, p. 12.

Fig. 779 — Venezia, Palazzo ducale.
Giorgio Spavento: Ala del palazzo prospiciente il cortile dei Senatori (altra veduta).
(Fot. Fiorentini).

XII.

TULLIO LOMBARDO

1455, circa — Nasce.

1470, circa — In collaborazione col padre eseguisce il presbiterio di San Giobbe.

1476, circa — Lavora al monumento del doge Mocenigo (compiuto nel 1481) per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

1481, 25 febbraio — Prima pietra della chiesa dei Miracoli.

1484 — Copia il Santo Sepolcro per il convento della Bragora. Ora in parte è conservato nella chiesa di San Martino.

1485 — Santi Giovanni e Paolo. Statue della Fede e della Prudenza nel monumento a Nicolò Orsini.

1485 — Lavora col padre e col fratello nel Duomo di Treviso.

1488, 6 maggio — Intraprende per il Duomo di Treviso la nuova architettura della Cappella del Coro.

1489, 31 dicembre — È finita la chiesa dei Miracoli.

1490 — Dà il disegno per la chiesa di Praglia, e fors'anche per il cortile.

1493 — Costruzione del sepolcro Vendramin per Santa Maria dei Servi, ora in Santi Giovanni e Paolo.

1494, 23 aprile — È testimone al testamento di « Rade de regusio massarie Domini Dominici faletrio de Confinio S. Samuelis... » (Archivio Frari, B^{a} 133, Bono Pietro).

1500-02 — Pala marmorea con l'incoronazione della Vergine in San Giovanni Grisostomo.

1501, 17 giugno — Contratto per il rilievo del Miracolo dell'Avaro nell'altare del Santo a Padova.

1501, 27 luglio — Inizia per lo stesso altare due rilievi terminati nel dicembre 1525 (Dal Gonzati).

1504-06 — Lavora con Alessandro Leopardi al posto di Antonio nella costruzione della Cappella Zen.

1506-07 — Lavora con Antonio a porte e camini in Palazzo Ducale.

1506, 11 gennaio — I provveditori del Sale riconoscono un credito di 235 ducati a « maistro Tulio et maistro Lombardo, per aver fatto un camino in Palazzo Ducale ». (È quello con lo stemma dei Barbarigo).

1507, 29 ottobre — Convenzione dei canonici di San Salvador: si stabilisce che T. « sit architectus et gubernator instructionis et fabricae faciendae de novo Basilica Sancti Salvatoris, usque ad perfinitionem ». Se morisse il padre, T. « sit et habeatur pro unicho et solo architecto » (scritture convento San Salvador, b. 25 n. 47).

1509, 18 febbraio — È nominato, insieme con il padre Pietro, Proto della Nuova Scuola della Misericordia.

1509, 12 marzo — Pietro e Tullio sono inscritti tra i confratelli della Scuola della Misericordia.

1511, 10 marzo — È terminato il Santo Sepolcro per la Bragora.

1511, 23 giugno — Tullio è teste a un testamento del « presbiter De Marchetis » (Archivio Frari, S. N. B^a^, 133, Bono Pietro).

1515, 10 febbraio — Zulian Zancariol stabilisce nel suo testamento che gli sia alzato un monumento funebre nella chiesa di Santo Stefano « che sia speso da duc. 100 in suso » « per m^o^ Tulio Lombardo mio compare, et se lui non fusse per suo fradelo m^o^ Antonio i quali sono miei cari amiti et fradeli » (Archivio dei Frari, monastero di Santa Chiara in Murano).

1515 — Eleva la cappella dell'Argento nel duomo di Ravenna.

1517 — « El deposito... die aver per tanti cavati per contar a M. Tullio Lombardo per far un modulo (modello) de la chiesa Chatedral adì 16 decembris 1517 ducati 15 val Lire 93 » (Archivio Capitolare della *Cattedrale di Belluno*).

1523 — Eseguisce, in Venezia, una cornice di porta per un Gabinetto di Isabella d'Este-Gonzaga.

1524, 3 giugno — Il Guardian Grande della Scuola di San Rocco assume Sante Lombardo come proto ai lavori della scuola, « con obligo che m^o^ Tulio suo padre debia intravenir nel consultar tutte le cose che saranno di bixogno ». (Sc. Gr. di San Rocco, carte 49).

1525 — Monumento Guidarelli a Ravenna.

1525 — Termina il secondo bassorilievo per la Scuola del Santo.

Fig. 780 — Venezia, Palazzo ducale. Tullio Lombardo: Finestre nel cortile. (Fot. Alinari).

1527, 1 gennaio — Risponde al marchese Federico Gonzaga d'aver ricevuto l'ordine di provvedere colonne con capitelli a base dorica « della sorte piere più bele e più utele et sparagno possibel pel prezzo di ducati 54 ». Sono colonne per il duomo di Mantova.

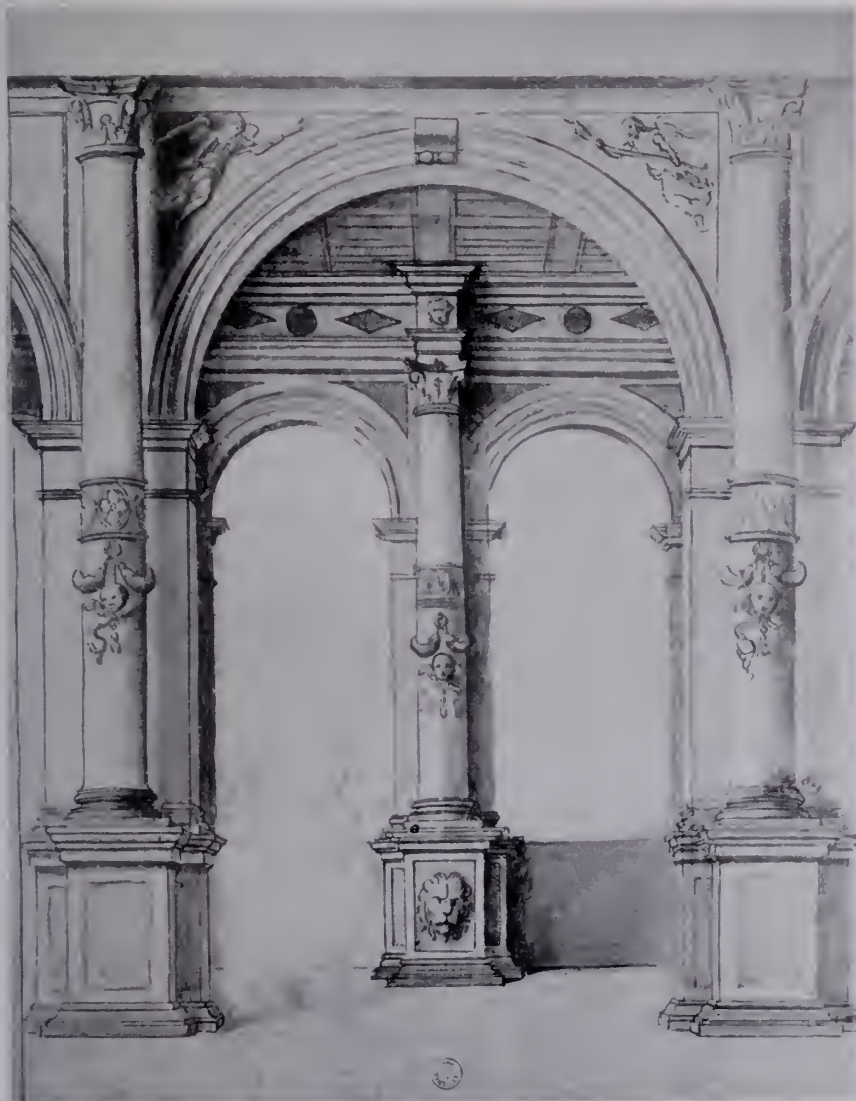



Fig. 781 — Firenze, Gabinetto di Stampe e disegni agli Uffizî.
Tullio Lombardo: Disegno d'architettura (tav. XXXIV dell'edizione Brogi, sotto il nome di Andrea Sansovino).

1527, circa — Monumento a Matteo Bellati nella cattedrale di Feltre. In quest'anno è morto Matteo Bellati.

1530, 14 novembre — Testamento. (Frari, B[a] 210, Angelo de Canali).

1532, 17 novembre — Muore a Venezia.

* * *

Tullio, continuatore dell'opera del padre suo, Pietro Lombardo, lavorò dapprima con Antonio suo fratello, e poi in sua vece nella cappella Zen in San Marco, quando Antonio si ritirò in Ferrara agli ordini di Alfonso I d'Este. La sua opera principale fu l'applicazione del disegno di Giorgio Spavento alla chiesa di San Salvatore; ma tutto il Veneto, tutte le rive adriatiche, seppero di Tullio Lombardo e di suo figlio Sante, che continuavano e diffondevano l'arte familiare. Nel palazzo ducale di Venezia continuò lo scalpello di Tullio, accompagnato da quello del figlio Sante, a risuonare, come già avevano risuonato quelli del padre e dei fratelli (fig. 780); e i suoi disegni diffusero tornite membra architettoniche (es. fig. 781) per tutto il Veneto. Dove avevano lavorato Bartolomeo Bon, lo Scarpagnino, Giorgio Spavento, appariva Tullio a compiere, a chiudere le forme dell'arte create da Pietro Lombardo, scultore e architetto principe del Rinascimento veneziano.

II.

ARCHITETTI DEL CENTRO E DEL MEZZOGIORNO D'ITALIA ROMAGNOLI, MARCHIGIANI, UMBRI, TOSCANI, NAPOLETANI, SICILIANI

ARCH. DELLA MADONNA DEL PIRATELLO PRESSO IMOLA (CRISTOFORO RESSE?) - GEROLAMO GENGA - NICOLA DA CAPRAROLA - GIOVAN BATTISTA CAPORALI - COLA DELL'AMATRICE - BATTISTA LUCANO - ARCHITETTO DELLA MADONNA DELLA NEVE PRESSO NORCIA - ARCHITETTO DEL PALAZZO AZZOLINO A FERMO - ARCHITETTO DELLA LOGGIA DEL POPOLO A MACERATA - AMBROGIO D'ANTONIO DA MILANO E PIPPO D'ANTONIO DA FIRENZE A SPOLETO - GIO. FRANCESCO RUSTICI (?) - BACCIO DA MONTELUPO - ARCHITETTO DELLA CASA DEL PODESTÀ DI CAPRESE - IOAN MORMANDO O MORMANNO - BARTOLOMEO E DIEGO ORDONEZ - ANTONELLO GAGINI E SEGUACI

I.

ARCHITETTO DELLA MADONNA DEL PIRATELLO, PRESSO IMOLA (CRISTOFORO RESSE?)

Anche la Madonna del Piratello presso Imola è di anonimo maestro bramantesco, che stende le sue pareti di mattoni con una esattezza, una lindura mirabili, e così, stirate le pareti del portico davanti una porta della chiesa, fa ascendere la stesura sino al cornicione della chiesa, e su, nel campanile, intorno alla bifora della cella campanaria, alla base ottagonale del cupolino conico (fig. 782). Capitelli corinzi di pietra han le lesene che salgono a regger l'intavolato, e piccole menselette, fra lesena e lesena, troppo brevi per aiutare a reggere la trabeazione, spiccano con il candore della pietra. Sotto le mensoline è il grande oculo bramantesco: il fregio è semplice, senza ornati, nitente; la cornice, a dentelli, ovuli, mensolette, è trita, punteggiata di luce, come lignea dentatura del tetto. Non sempre all'esterno mostra il tempio così chiara l'antica ossatura, chè in molte parti è stato restaurato e guasto (fig. 783); ma anche nelle parti conservate si può vedere che il nome di Bramante, fu pronunciato invano. Vedasi, ad esempio, come nel portico s'accoppino capitelli dorici e compositi. La costruzione, quantunque deri-

Fig. 782 — Imola (dintorni), « Madonna del Piratello ». Cristoforo Resse (?): Facciata.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 783 — Imola (dintorni), « Madonna del Piratello ». Cristoforo Resse (?): Altra facciata. (Fot. Alinari).

vata da Bramante, ha forme distanti da lui, come i fasci di pilastri nell'interno (fig. 784), e la cappelletta della Madonna, ispirata a quella di Michelozzo nella SS. Annunziata di Firenze (fig. 785).

Concludiamo con un'ipotesi sull'anonimo maestro bramantesco. Imolese era l'architetto che nel 1516 fu inviato a Loreto per prendere il posto di Andrea Sansovino nella costruzione del palazzo

Fig. 784 — Imola (dintorni), «Madonna del Piratello».
Cristoforo Resse (?): Interno della chiesa.
(Fot. Croci).

papale: *Cristoforo Resse*. La scelta di lui, da parte del pontefice, forse per consiglio di Antonio da Sangallo il Giovane, che, andato a ispezionare i lavori del palazzo disegnato da Bramante non si era mostrato soddisfatto dell'opera del Sansovino, dà importanza all'architetto imolese, chiamato a sostituire il celebre scultore. Il santuario votivo della Madonna del Piratello doveva aver servito a metter in luce l'imolese Cristoforo Resse.

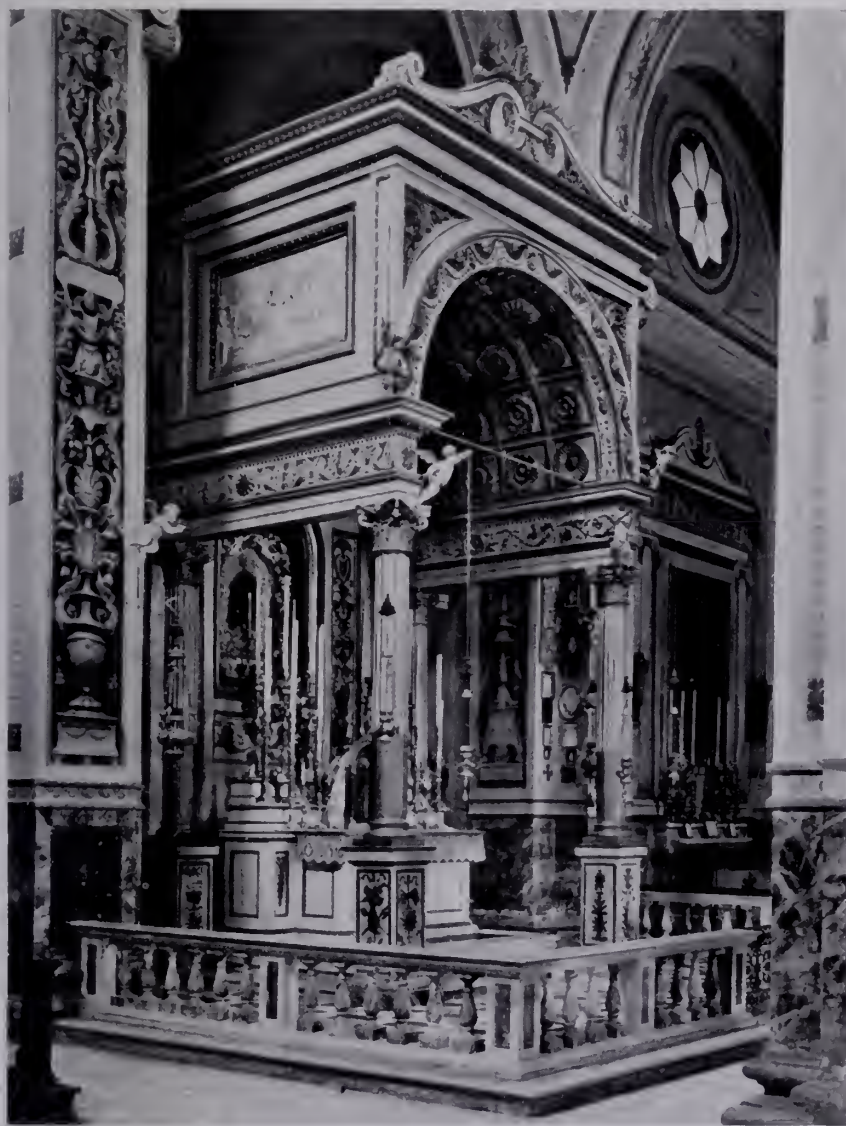



Fig. 785 — Imola (dintorni), « Madonna del Piratello ». Cristoforo Resse (?): Altare. (Fot. Alinari).

II.

GIROLAMO GENGA

1472 — Data di nascita di Girolamo Genga in Urbino.

1506 — Pittore di corte, appresta a Guidobaldo I le scene per il « Tirsi » di Baldassar Castiglione.

1508 — Prepara le scene per un dramma satirico da rappresentarsi in Urbino.

1512 — Fa le scene per la Calandra del Bibbiena.

1523 — Restaura la Villa Imperiale di Pesaro.

1523-35 — Costruisce la Villa Rovere in Pesaro, impiegandovi dodici anni.

1537-38 — Costruisce il convento degli Zoccolanti a Monte Baroccio, che resta, per la morte del duca Francesco Maria della Rovere, incompleto; lavora al rinnovamento, rimasto pure incompleto, di S. Maria delle Grazie a Sinigaglia; fabbrica la chiesa di San Giovanni Battista per Guidobaldo II a Pesaro.

1539 — Disegna la tomba del duca Francesco Maria della Rovere in Santa Chiara ad Urbino, non eseguita o non più esistente.

1539 — Restaura il vescovado di Mantova, e colà disegna la facciata della Cattedrale, poi rinnovata nel secolo XVIII.

1551 — Data della sua morte [1].

* * *

Il Serlio vanta più volte Girolamo Genga, dicendolo « Pittore eccellente et nella Prospettiva espertissimo, come ne han fatto fede le belle Scene da lui fatte per compiacere al suo padrone Francesco

---

[1] Bibliografia: Vasari, ed. Sansoni, XI, 90, vita del Genga; Agostini Leonardo, *Le Giornate Soriane*, mss. della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, giornata 1ª, 156; Ricci Amico, *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1839; Gronau, *Die Kunstbestrebungen der Herzogs von Urbino*, III, « Girolamo Genga und der Bau der Villa Imperiale », pag. 16, doc. I; Patzak Bernhard, *Die villa Imperiale in Pesaro*, in *Die Renaissance und Barock villa in Italien*, Band III; Vaccai Giulio, *Pesaro*, edito dall'Istituto di arti grafiche, Bergamo, 1909; Filippini Laura, *Francesco Menzocchi e la Villa Imperiale di Pesaro*, Forlì, 1937.

Maria Duca di Urbino, sotto l'ombra del quale è divenuto ottimo architetto ». E col più vivo entusiasmo, discorrendo della Scena satirica, il Serlio così si esprime: « questo già viddero gli occhi miei in alcune Scene ordinate dall'intendente Architetto Girolamo Genga, ad instantia del suo padrone Francesco Maria duca d'Urbino, dove io compresi tanta liberalità nel Principe, tanto giudicio et arte nell'architetto, et tanta bellezza nelle cose fatte, quanto in altra opera fatta dall'arte, che da me sia stata veduta giammai. O Dio immortale che magnificentia era quella di veder tanti arbori, et frutti, tante herbe, et fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori, le ripe e i sassi copiosi di diverse conche marine, di lumache, et altri animaletti, di tronchi di coralli di più colori, di madreperla, et di granchi marini inserti ne' sassi, con tanta diversità di cose belle, che, a volerle scrivere tutte, io sarei troppo longo in questa parte. Io non dirò de' Satiri, delle Ninfe, delle Sirene, et diversi monstri, o animali strani, fatti con tal artificio, che acconci sopra gli uomini et fanciulli, secondo la grandezza loro, et quelli andando, et movendosi secondo la sua natura, rappresentavano essi animali vivi. Et se non ch'io sarei troppo prolisso, io narrerei gli habiti superbi di alcuni pastori fatti di ricchi drappi, d'oro et di seta, foderati di finissime pelli d'animali selvatici. Direi ancora de' vestimenti di alcuni pescatori, li quali non furon men ricchi de gli altri, le reti de' quali erano di fila d'oro fino, et altri suoi strumenti tutti dorati. Direi di alcune pastorelle et Ninfe, gli habiti delle quali sprezzavano l'avarizia. Ma io lascierò tutte queste cose ne gli intelletti de' giudiciosi architetti ».

Il Serlio, invece di citare le architetture del Genga, si compiacque di rappresentarcelo scenografo di corte, e certo, in molte occasioni, egli fu apparatore magnifico, come alla morte di Guidobaldo I, quando innalzò un solenne catafalco, e per le nozze di Francesco Maria I con Leonora Gonzaga, quando ornò Urbino di archi, che trasformarono la città in una « Roma trionfante ».

Nella Villa Imperiale (fig. 786), l'opera di Girolamo Genga fu limitata al restauro delle sale interne e alla costruzione di una torre con iscale di legno ammirate dal Vasari. Nel 1523, appena tornato dal Veneto il Duca Francesco Maria, comandante delle truppe della Serenissima, le sale di Villa Imperiale erano pronte a vestirsi

Fig. 786 — Pesaro (dintorni), Villa Imperiale e villa Rovere. Girolamo Genga: Architetture.
(Fot. Alinari).

Fig. 787. — Pesaro (dintorni), Villa Imperiale. Gerolamo Genga: Salone della Villa. (Fot. Alinari).

Fig. 788 — Pesaro (dintorni), Villa Rovere. Girolamo Genga: Ala destra della Villa, dietro il palazzo Imperiale. (Fot. Ceccato).

Fig. 789 — Pesaro (dintorni), Villa Rovere.
Girolamo Genga: Fianco dell'avamposto a sinistra della figura suddetta.
(Fot. Ceccato).

Fig. 790 — Pesaro (dintorni), Villa Rovere. Girolamo Genga: Ala destra della Villa, congiunta col vecchio palazzo Imperiale, a sinistra.
(Fot Ceccato).

Fig. 791 — Pesaro (dintorni). Villa Rovere Girolamo Genga: I tre giardini pensili, l'uno all'altro soprastanti. (Fot. Ceccato).

Fig. 70[illegible]. Pesaro (dintorni), Villa Rovere Girolamo Genga: Giardino pensile al primo piano, a destra.
(Fot. Ceccato)

Fig. 793 — Pesaro (dintorni), Villa Rovere. Girolamo Genga: Giardino pensile al primo piano, a sinistra.
(Fot. Ceccato).

Fig. 795 — Pesaro (dintorni), Villa Rovere. Girolamo Genga: Terrazzo superiore della Villa, con la veduta in iscorcio della facciata principale dell'ala destra, che si congiunge col vecchio Palazzo Imperiale.
(Fot. Ceccato).

Fig. [illegible]. — Pesaro (dintorni). Villa Rovere. Girolamo Genga. Terrazzo superiore della Villa con le loggette racchiudenti le balaustrate del giardino.

Fig. 797 — Pesaro San Giovanni. Girolamo Genga: Facciata.
(Fot. Ceccato).

d'ornamenti; e il 4 settembre di quell'anno scriveva l'oratore Maccioli al Duca stesso d'aver provveduto un pittore e uno scultore, a cui il Genga già aveva ordinato di iniziare i lavori. Di essi abbiamo

parlato altrove, e qui ci basta di rendere l'aspetto della gran sala con decorazioni, a cui il Genga stesso non fu estraneo (fig. 787).

L'attività del pittore architetto, più che nella vecchia villa sforzesca, si adoprò nella nuova, distesa dietro l'antico palazzo, ad esso congiunta da un arco grandioso. Questa villa Rovere (fig. 788) rimane sulla spianata, con la fronte rivolta alla valle. La sua pianta rettan-

Fig. 798 — Pesaro, San Giovanni. Girolamo Genga: Frontone. (Fot. Ceccato).

golare è vasta, quasi il doppio di quella del vecchio castello imperiale, con quattro logge ai quattro angoli, alta due piani. Un tempo, nel pianterreno, si giungeva, per via d'un loggiato, a un atrio in più ordini di colonne, e dall'atrio a un salone, cui affluivano numerose stanzette. Sulla facciata del piano superiore, s'aprivano finestre e s'incavavano nicchie con statue; sulle porte, erano angioli di stucco modellati dal Genga e lodati dal Vasari. I giardini si estendevano davanti al palazzo, con fontane, pergolati, grotte, il bagno e giochi d'acqua (figg. 789-796).

In Pesaro, la chiesa di San Giovanni, benchè incompiuta al-

l'esterno (figg. 797-798), ha caratteri bramanteschi e sangalleschi molto notevoli; e l'interno (fig. 799), con gli arconi soprelevati del

Fig. 799 — Pesaro, San Giovanni. Girolamo Genga: Interno della chiesa. (Fot. delle Arti Grafiche).

tiburio, è veramente ardito e pieno di slancio. Anche la facciata con i tre arconi alti entro cui s'incassano le porte centinate, appare imponente; e la finestra alla Palladio in alto, tra i pilastri binati, è festosa.

A Mantova il Genga eresse la facciata della Cattedrale, ma il rifacimento del secolo XVIII non lascia scorgere quasi più l'opera sua. Capolavoro del maestro urbinate fu la Villa Rovere. Come nel palazzo del T di Giulio Romano a Mantova, nell'atrio qui si hanno grandi loggiati, ma l'effetto rifugge dall'iperbolico. Tutto, pur essendo grande, è quieto, tranquillo. Nella facciata, che guarda al primo giardino pensile, si vedon nicchie con vasi che portavano piante e fiori così da togliere l'effetto di colombario al fabbricato, e da formare una scena colorata degna di trovarsi prospiciente a giardini, anzi di continuarli. Nonostante la ricchezza, nulla rompe il ritmo agreste degli edifici della villa, ove alle ampie terrazze limitate da balaustre guardan loggette a triplice arcata, corniciate in alto da doppia fila di dadi o di quadretti scuri, affondati lungo l'architrave e la cornice.

III.

NICOLA DA CAPRAROLA

1494-1518 — Attività dell'Architetto in questi anni.

1494 — Con Antonio da Sangallo il Vecchio lavora a Civita Castellana, nel Palazzo di Alessandro VI.

1499 — Attende nel castello papale di Nepi a lavori di falegname, sotto la direzione del vecchio Sangallo.

1508, 7 ottobre — Pagamento per lavori nella Chiesa della Consolazione in Todi. Egli è detto: «architectum clarum et praestantem, virum probatum et honoris cupidum».

1512 — È condotto per Nicola da Caprarola l'interno della chiesa.

1512-15 — Lavora al Duomo di Foligno.

1515 — Gian Domenico di Pavia è incaricato di costruire la quarta abside.

1516-24 — L'esterno è finito per Ambrogio da Milano e Francesco da Vito Lombardo.

1518 — Per Agostino Chigi attende alle fabbriche di Porto Ercole in Monte Argentario.

1534 — Primo acconto a Cola per gli arconi della cupola [1].

* * *

Lavorò nel 1494 a Civita Castellana con Antonio da Sangallo il Vecchio, e, sotto la sua direzione, eseguì lavori di falegname a Nepi, nel castello papale. A lui è stata assegnata la chiesa di S. Maria della Consolazione a Todi (fig. 800), da lui e da altri condotta su disegno di Bramante [2], specialmente nell'interno (figg. 801-802).

---

[1] Bibliografia: Vasari-Milanesi, IV, 150; Ad. Rossi, in *Giorn. di Erudiz. artistica*, I, p. 3, II, p. 300; III, 321; VI, 343; Clausse, *Les Sangallo*, I, 298; III, 343; Jos. Durm, *Bauk. der Renaiss, in Italien*, Stuttgart, 1903; Jac. Burckhardt, *Cicerone*, 10 Auflage, 1910.

[2] Monsignor Camiani, nell'atto di una visita da lui fatta alla chiesa di S. M. della Consolazione a Todi, scrisse: «Se la chiesa veniva a essere finita secondo il modello che noi vediamo, disegnata per l'abile architetto detto Bramante...»

Fig. 800 — Todi, S. Maria della Consolazione.
Cola da Caprarola e altri su disegno di Bramante: Costruzione della chiesa.
(Fot. Alinari).

Certo è che Cola di Caprarola altro non fece se non eseguire, sottostare agli ordini quale capomastro muratore, e, non potendo Bramante seguir di lontano l'opera da lui ideata, Antonio da Sangallo il Giovane dovette sostituirlo nella direzione dei lavori, come può supporsi osservando agli Uffizî, nel Gabinetto di stampe, un di-

Fig. 801 — Todi, S. Maria della Consolazione.
Cola da caprarola e compagni: Lavori nell'interno della chiesa.
(Fot. Alinari).

segno di chiesa con la scritta d'Antonio: « canne 25, per fare lo chonvento a Todi ». L'abile muratore fu chiamato tuttavia ad architettare il duomo di Foligno, ma volle la sua mala sorte che il lavoro crollasse al suolo; animato a riprenderlo, fu chiamato Bramante a

Fig. 802 — Todi, S. Maria della Consolazione.
Cola da Caprarola e compagni: Interno della chiesa.
(Fot. Alinari).

esaminarlo, proprio nei giorni in cui il grande architetto era alla fine. Andò altri in sua vece; e certo suggerì a Cola le forme che ancora in parte si vedono nell'interno. I suggerimenti gli vennero probabilmente da Antonio da Sangallo il giovane, che poi ivi costrusse la Cappella del SS. Sacramento (figg. 803-804).

Fig. 803 — Foligno, Duomo. Cola da Caprarola e altri suoi successori: Interno. (Fot. Ceccato).

Fig. 804 — Foligno, Duomo.
Cola da Caprarola e altri suoi successori: Interno, crociera da sinistra a destra. (Fot. Ceccato).

IV.

GIO. BATTISTA CAPORALI

1476 — Data di nascita in Perugia, da Bartolomeo Caporali.

1492 — Firma una pittura, sotto l'influsso del Signorelli, nella galleria civica di Città di Castello, così: « Hoc opus fecit Johs Bta, 1492 ».

1497 — Il suo nome è nella matricola di Porta Borgna.

1509 — Dimora a Roma.

1519 — È Decemviro a Perugia.

1522, 18 agosto — Dipinge in San Pietro di Perugia.

1525 — Lavora nella Sala Verde del Municipio di Perugia a un affresco non più esistente.

1530, 4 settembre — Riceve il pagamento per lavori a Perugia eseguiti.

1536 — Stampa del Vitruvio da lui tradotto.

1543 — Lavora a fresco nella tribuna della chiesa di Monteluce.

1547 — Dipinge pure a fresco in Montenorcino. Tanto questi affreschi, come gli altri suindicati, furono distrutti.

1553, 27 agosto — Stende il suo testamento.

1553 — Fa una miniatura, ancora esistente, nell'annale decemvirale.

1560 — Data della sua morte [1].

* * *

Di questo pittore e architetto, dotto traduttore di Vitruvio, maestro dell'Alessi, si conserva soltanto la villa Passerini, o Palazzone, presso Cortona, a lui attribuita dal Vasari, ornata de' suoi

---

[1] Bibliografia: Vasari, ed. Sansoni, con le note del Milanesi; Pascoli, *Vite dei pittori, ecc.*, p. 50; Orsini, *Vita di Pietro Perugino*, 1804; Lupatelli, *Pittura Perugina*, 1895; Passavant, *Peintre-Graveur*, I; *L'Apologetico*, II, 1866, p. 463 e segg.; *Giornale d'erudizione artistica*, III, 1874, pp. 15, 77, 182; Crowe e Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, 1899; Ad. Rossi, Conferenza su *G. B. Caporali*, Perugia; *Giornale illustrato dell'Esposizione umbra*, Perugia, 1899; *Rassegna bibl. dell'arte italiana*, 1900, p. 175. (La nostra nota bibliografica è desunta da quella ammannita agli studiosi nella biblioteca Hertziana).

Fig. 805 — Cortona, «il Palazzone». Caporali: Torre della Villa.
(Fot. Ceccato).

Fig. 806 — Cortona (dintorni), «il Palazzone». Caporali: Scalinata principale e porta d'ingresso. (Fot. Ceccato).

Fig. 807 — Cortona, «il Palazzone». Caporali: La facciata. (Fot. Ceccato).

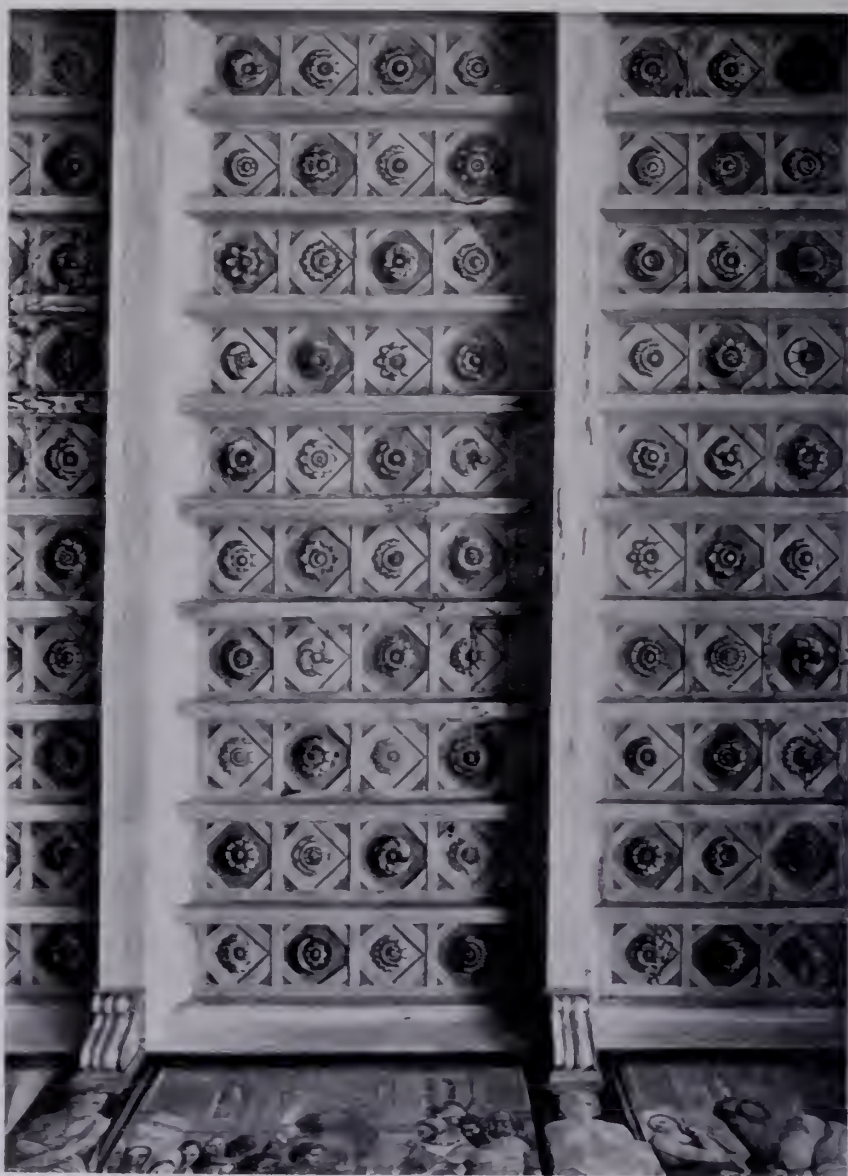



Fig. 809 — Cortona, « il Palazzone », Caporali: Soffitto del salone. (Fot. Ceccato).

affreschi e d'altri del Papacello, scolaro del Signorelli. Il Palazzone, villa amplissima, fu costruita quale castello, per cui è guardata da una torre (fig. 805), e ha le cinte merlate. La sua decorazione

Fig. 810 — Cortona, « il Palazzone ». Caporali: Camera attigua al salone.
(Fot. Ceccato).

Fig. 811 — Cortona. « il Palazzone ».
Caporali: Cortile a cui si accede dalla sala da pranzo al primo piano.
(Fot. Ceccato).

Fig. 812 — Cortona, «il Palazzone». Caporali: Cortile.
(Fot. Ceccato).

Fig. 813 — Cortona, «il Palazzone». Caporali: Ingresso secondario e fontana.
(Fot. Ceccato).

Fig. 814 — Cortona. «il Palazzone». Caporali: Vasca del giardino inferiore

Fig. 815 — Cortona. «il Palazzone». Caporali: Fontana nel cortile dell'ala destra della villa (Fot. Ceccato).

è austera, semplicissima, (figg. 806-807): anche nell'interno, nel gran salone dove si vedono gli affreschi del Papacello e del Caporali stesso, l'architettura è piana, nitida, nel camino e nelle porte (figure 808-809), e si adorna di variati rosoncini nel soffitto, entro rombi dal fondo ora chiaro, ora scuro, alternativamente. I rombi sono iscritti in quadrati, divisi tra loro mediante travicelli inter-

Fig. 816 — Cortona, «il Palazzone», Caporali: Cortile nell'ala destra della Villa. (Fot. Ceccato).

secati da travi maggiori. È una semplicità castellana, quale si vede in ogni parte della villa, anche nella camera attigua al salone (fig. 810), dove le volte s'incontrano con le pareti e s'appoggiano a capitelli pensili. Così il cortile, cui si accede dalla sala da pranzo al primo piano (fig. 811-812), ha un loggiato con capitelli ove non si curva una foglia, porte con fregi lisci, trabeazioni piatte. Solo la vera da pozzo, tra le mensole corsive, mostra lo stemma episcopale mediceo. Nella porta d'entrata e in alcune finestre del cortile si vede l'orlatura di bugnato, che riappare nell'ingresso secondario con i conci piani tagliati regolarmente (fig. 813). Tanta semplicità non esclude la

forza, quale dimostrano le arcate e i piloni della vasca del giardino inferiore (fig. 814), la gran scala che mette alla porta d'ingresso, la fonte (fig. 815) nel cortile dell'ala destra del Palazzo (fig. 816). Nella grandiosità della costruzione, nei giardini a diversi piani, può vedersi una forma prima della villa moderna italiana. In essa gli schemi quattrocenteschi s'incontrano con altri più evoluti del Cinquecento; ma dalla parca decorazione par si evochi più l'antico che il nuovo tempo.

V.

COLA DELL'AMATRICE ARCHITETTO

1489, 10 settembre — « ... ego Dominicus Hyacintus Pascalinus Curatus baptizavi infantem heri natum ex Mariano Filotesio et Agata Colasanti Civitatis Amatricis huius Parociae Sanctae Mariae in Platea, cui impositum fuit nomen Nicolaus... » (Bindi).

1518, 2 dicembre — Insieme con due cittadini ascolani anche Cola viene eletto deputato alla fabbrica del Palazzo Pubblico di Ascoli (Bindi).

1519 — Restaura la facciata posteriore del Palazzo Apostolico di Ascoli (Bindi).

1520, 25 ottobre — Per ordine del consiglio di Ascoli, vien gratificato secondo i suoi meriti e le sue fatiche (Bindi).

1520 — Il Consiglio di Ascoli stabilisce che gli Anziani e i cittadini eletti invitino Cola a misurare la fabbrica del Palazzo degli Anziani, e regolino con lui i conti, perch'egli lavori di miglior voglia e la fabbrica venga sollecitata (Bindi).

1520 — Cola termina la facciata posteriore del Palazzo del Governo di Ascoli, dove è la scritta: « Cola Amatricius Pict. et Architect. / MDXX ».

1521 — Per i suoi meriti viene insignito della cittadinanza ascolana (Bindi).

1523, 9 settembre — « Magister Cola de Filotischis de Amatrice Civis et habitator Asculi » è procuratore di un tal Pierantonio Angeli per la rinunzia di una cappellania (Bindi).

1527 — In Aquila erige la facciata della Chiesa di San Bernardino. In un angolo è la scritta: « MDXXVII / Cola Ama / tricius ar / chitector in / struxit » (A. Ricci).

1532 — Rifacimento dell'antica cattedrale di Sant'Emidio, in Ascoli. Ne è autore Cola dell'Amatrice (Carducci).

1532 — A spese del vescovo Roverella, viene innalzato in Ascoli il Palazzo del Vescovado, su disegno di Cola. Il Carducci attribuisce al nostro architetto anche « la breve fabbrica che congiunge il Vescovado con la facciata della Cattedrale ».

1537, 23 giugno — I deputati della città e del contado di Norcia « super edificationem lacus inter saxa Biselli et Argentilli », avvisati della venuta dell'architetto m.º Cola dell'Amatrice, deliberano di pattuire con lui per la costruzione del lago (ROSSI).

1537, 25 giugno — Contratto fra Cola e il comune di Norcia per la costruzione del lago suddetto. L'artista si obbliga di condur l'opera in due anni, con pagamento di mille e duecento ducati (ROSSI).

1537, 3 e 7 ottobre — Gli abitanti di Argentilli e poi quelli di Serravalle promettono di non far nulla che possa offendere o impedir l'opera di Cola e dei suoi operai (ROSSI).

1542, 8 marzo — Fra gli approvvigionati per la fabbrica della fortezza o Rocca Paolina di Perugia è anche « M.º cola dalla matrice architettore », che riceve quattordici scudi al mese (ROSSI).

1546, 23 luglio — Sono firmati i patti tra la magnifica città di Ascoli e maestro Ercole di Baldassarre Guidoni di Bologna per il soffitto della sala dell'udienza nel palazzo Pubblico, da farsi secondo il disegno di Cola dell'Amatrice (BINDI).

1546, 13 agosto — Cola rinuncia a qualsiasi salario o mercede che gli possa competere in vigore delle patenti fattegli dagli Anziani di Ascoli, che lo avevano nominato pubblico architetto della città, e promette di servire la comunità « gratis et amore » (BINDI).

1547, 14 marzo — Vincenzo Malaspina ordina che si bandiscano i lavori della fabbrica del palazzo pubblico « cum designo magistri Colae ». Da altri documenti che il BINDI cita brevemente non si comprende tuttavia se la porta fosse veramente disegno di Cola o di Simone Cioli fiorentino.

1559, 31 agosto — « Nicolaus filius Mariani Filotesii et Agatae Colasanti Civitatis Amatricis Parociae Sanctae Mariae in Platea aetatis suae annorum septuaginta circiter, omnibus Ecclesiae Sacramentis receptis, post animae commendationem, obiit in Domino. Ejus corpus seguenti die, peractis consuetis exequiis, sepultum fuit in Ecclesia Abbatiali S. Mariae in Platea. Pro abbate — Martius Calendus Cappellanus Curatus. Anno millesimo quingentesimo quinquagesimo nono, die vero XXXI Augusti » (BINDI)[1].

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite*, ecc. (nella « Vita di Marco Calavrese »); TULLIO LAZZARI, *Ascoli in prospettiva*, per Morganti e Picciotti, 1724; BALDASSARRE ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli*, Perugia 1790; CANTALAMESSA CARBONI, *Memorie intorno ai letterati e agli*

* * *

L'opera che dette gran nome a Cola dell'Amatrice è la chiesa di San Bernardino ad Aquila (1520), la cui facciata (figg. 817-820) è divisa in tre ordini: più possente il primo, a colonne doriche binate reggenti la trabeazione, come le mensole brevi, a tre nello spazio mediano, a due sopra le porte minori; ma queste non hanno la gran forza delle colonne, non sopportano com'esse il gran peso della trabeazione, anzi sembra che qualcosa manchi a reggerla. L'architetto nell'ordine inferiore della facciata s'è industriato a dare certa profondità alla parete, a infonderle un po' di movimento con spazi incassati a gradi, con nicchiette sovrapposte tra le colonne; a variar le linee delle porte, monumentale la mediana, alta, a centina, retta da colonne corinzie, con sguanci obliqui, col lunettone figurato; minori le porte laterali, coronate da frontispizio triangolare. Nei due ordini superiori, nonostante i ripiegamenti delle trabeazioni e i grandi oculi, tutto sembra piatto, disteso, piano. Continuano le colonne dell'ordine inferiore, salgono ioniche nel secondo, corinzie nel terzo, diminuite di grossezza e d'altezza; e nel mezzo del secondo ordine s'apre una finestra alla Palladio, retta da troppo sottili colonnine; ai lati, tra le colonne binate, e, sopra, a mezzo del terz'ordine, si vedon oculi, scodelloni enormi. Nell'insieme, più che la facciata d'una chiesa, si ha un cartellone enorme di pietra. Solo in alto il nome di Cristo, il monogramma di San Bernardino, tra le fiamme, e il lunettone sulla porta d'entrata, indicano il luogo sacro.

Anche la facciata della Cattedrale d'Ascoli Piceno (fig. 821), terminata pure a terrazza, nonostante la grande semplificazione, vien definita chiesastica dal campanile. La porta è innalzata con un ripiego, oltre la giusta linea de' suoi pilastri ionici, e, sopra il frontispizio, è, secondo ripiego, una finestra trifora. Quella nudità

---

artisti della città di Ascoli nel Piceno, Ascoli, 1830; CARDUCCI, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo, 1853; RICCI A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834; ID., *Storia dell'architettura in Italia*, Modena, 1859; BINDI, *Artisti abruzzesi*, 1883; ID., in *Arte e Storia*, 1884; ROSSI, in *Archivio storico dell'arte*, 1888; LUZI, in *Nuova rivista Misena*, 1889; MARIOTTI, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1900; ID., in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. VI, 1903, nn. 7-10, p. 121; SERRA L., in *Aquila monumentale*, 1912; ID., in *Aquila*, Bergamo, 1929; LUZI EMIDIO, *Cenni storici della cattedrale basilica di Ascoli Piceno*, s. d. in 16°, pp. 16; E. CALZINI, *Le pitture della chiesa di Capodacqua*, in *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1910.

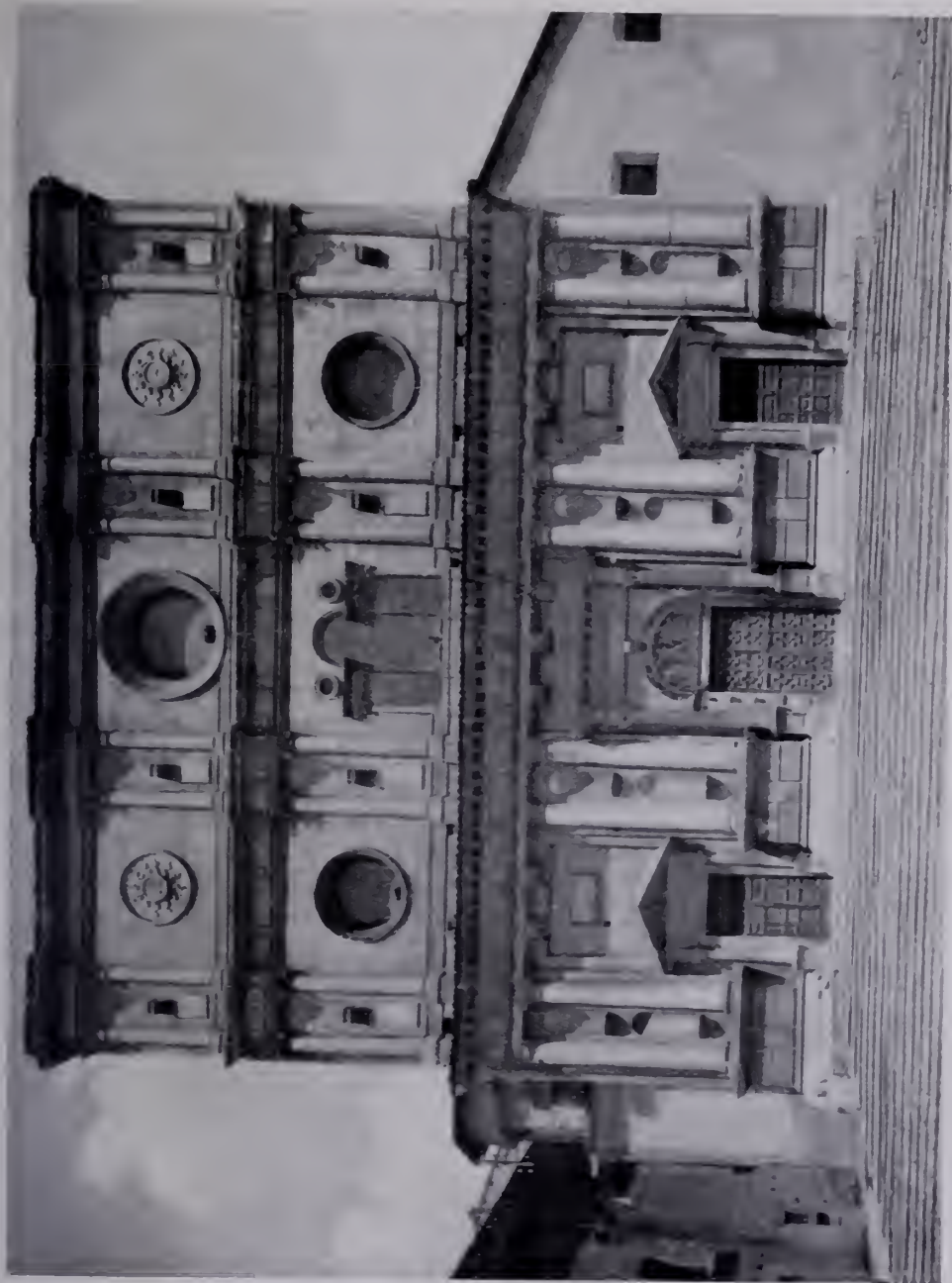



Fig. 817 — Aquila, San Bernardino. Cola dell'Amatrice: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 818 — Aquila, San Bernardino. Cola dell'Amatrice: Facciata (particolare).

di superfici, dura e ferrea, di Cola dell'Amatrice, viene una volta, nella porta del fianco della Cattedrale ascolana, nella Porta Lancusa, abbandonata, per amore di ornati toscanamente eleganti (fig. 822).

Quanto alla chiesa della Scopa (fig. 823), Cola dell'Amatrice non la chiude a terrazza, ma costruisce una timida cimasa, una specie di tabernacoletto con due brevi contrafforti attaccativi in alto, virgole insignificanti. È un'eccezione nell'opera dell'architetto, sempre grave, ponderoso, forte.

Nel palazzo del Popolo ad Ascoli, col monumento a Paolo III (1549) sulla massiccia porta (fig. 824), con duplice giro di bugnato

Fig. 819 — Aquila, Duomo. Cola dell'Amatrice: Esterno della Cattedrale.

nell'arco e negli stipiti, sta in un tabernacolo la statua papale sotto il catino a conchiglia, e ai lati son due finestre tra colonne ioniche, altro ripiego curioso, più tardi eseguito, fra tutto quel peso di cornici e di masse di pietra.

Par che la materia, sotto la squadra dell'architetto, non trovi levità, e anche se le colonnine delle finestre al primo piano del palazzo Malaspina in Ascoli Piceno (fig. 825) si notano per la loro sottigliezza, la trabeazione che reggono, e il frontispizio calcatovi sopra, fan pesantezza. Si aggiunga che Cola dell'Amatrice difficilmente varia, come può vedersi dalla sfilata dei cappelli di finestre al

Fig. [illegible] — Aquila, San Bernardino. Cola dell'Amatrice: Interno della chiesa.

pian terreno, dalla teoria dei frontespizi triangolari sulle finestre del primo piano, dalle imposte orizzontali a gradi di quelle del terzo, dai tronchi d'albero del loggiato superiore, mala imitazione del malo

Fig. 821 – Ascoli Piceno, Cattedrale. Cola dell'Amatrice: Facciata.
(Fot. Alinari).

esempio dato da Bramante nel portico dei Canonici a Sant'Ambrogio di Milano. Non cerca raffinatezze: le due porte del palazzo Malaspina, a bugnato, hanno allargato in alto il bugnato stesso per chiudervi lo stemma dei proprietari, ma l'allargamento è fuor di misura: allar-

Fig. 822 — Ascoli Piceno, Cattedrale. Cola dell'Amatrice e aiuto: Porta del fianco della chiesa. (Fot. Alinari).

gato o no, il taglio del rustico è irregolare. E dire che sotto quello striscione di bugnato una mensola sporge, senza reggere o poter reggere alcun pezzo del bugnato soprastante. Cola dell'Amatrice,

Fig. 823 — Ascoli Piceno, Chiesa della Scopa. Cola dell'Amatrice: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 824 — Ascoli Piceno, Palazzo del Popolo.
Cola dell'Amatrice: Porta del Palazzo e monumento a Paolo III.
(Fot. Alinari).

nonostante le irregolarità, le inversioni alle regole, quali si vedono nella facciata posteriore di Palazzo del Popolo ad Ascoli, ove egli dispose più grosse e più aggettate le parti della facciata man mano che salgono (figg. 826-827), non seppe ottenere effetti pittorici. Ebbe sempre poca misura: anche nel palazzo Bonacorsi, attribuitogli dal Carducci, le porte s'allungano sui trampoli degli stipiti (fig. 828).

Fig. 825 — Ascoli Piceno, palazzo Malaspina. Cola dell'Amatrice: Prospetto. (Fot. Alinari).

Fig. 826 — Ascoli Piceno, Palazzo del Popolo. Cola dell'Amatrice: Facciata posteriore. (Fot. Ceccato).

Generalmente larghe sono le sue finestre, come si nota nella fabbrica che unisce il palazzo vescovile alla Cattedrale (fig. 829), e nel palazzo vescovile stesso (fig. 830). Tali forme slargate di finestre

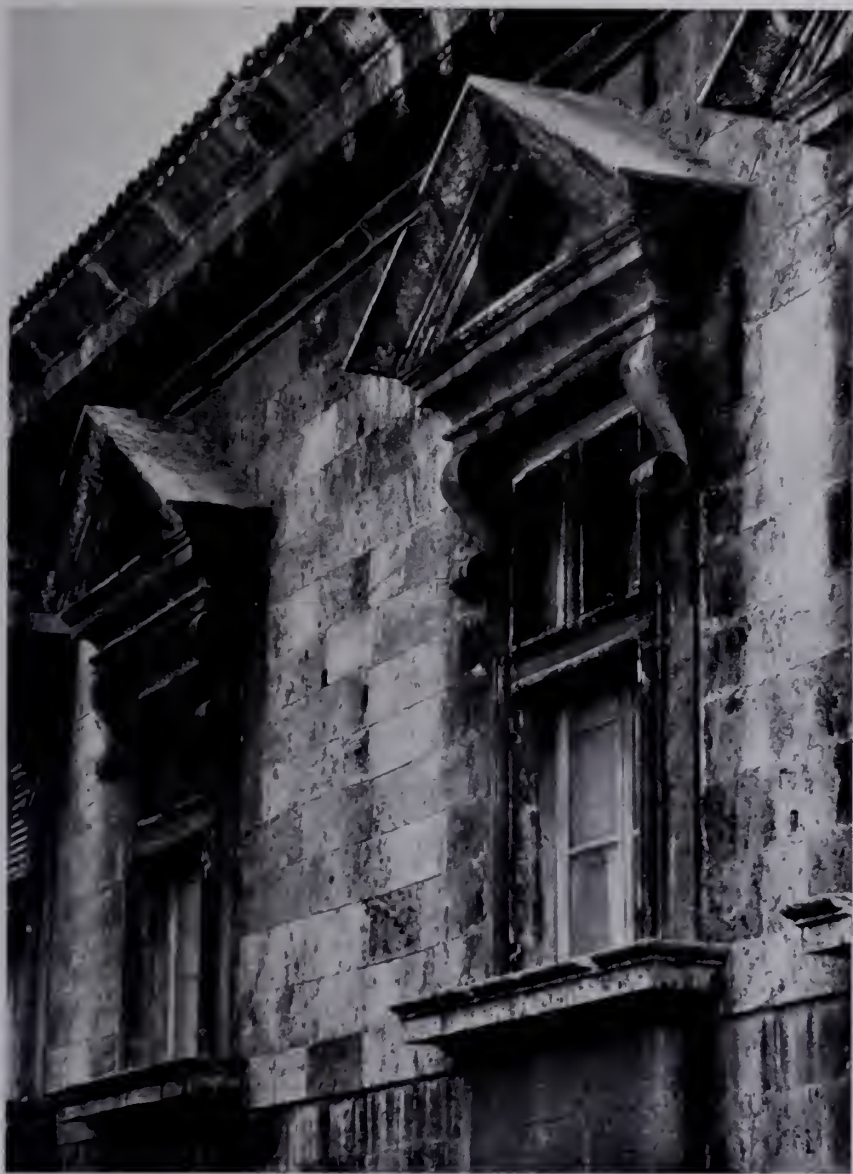



Fig. 827 — Ascoli Piceno, Palazzo del Popolo.
Cola dell'Amatrice: Facciata posteriore (particolare).
(Fot. Ceccato).

Fig. 828 — Ascoli Piceno, palazzo Bonacorsi. Cola dell'Amatrice: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 829 — Ascoli Piceno, tra il palazzo Vescovile e la Cattedrale.
Cola dell'Amatrice: Fabbrica.
(Fot. Ceccato).

e di spazî tra le arcate del portico, fanno pensare che possa attribuirsi a Cola dell'Amatrice il palazzo comunale di Cingoli nelle Marche (fig. 831). Nel costruire il monumento sulla porta della chiesa di San

Fig. 830 — Ascoli Piceno, Palazzo Vescovile. Cola dell'Amatrice: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 831 — Cingoli, palazzo comunale. Cola dell'Amatrice: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 832 — Ascoli Piceno, San Francesco. Cola dell'Amatrice: Monumento papale. (Fot. Alinari).

Francesco egli ripetè forme del monumento a Paolo III nel palazzo del Popolo (fig. 832), ed eseguì anche il portico, o loggia dei mercanti (fig. 833), con lo stilobate tronco ad ogni intercolunnio, di poco gradevole effetto. Stilobati rettangolari lunghi si vedono anche nella

Fig. 833 — Ascoli Piceno. Cola dell'Amatrice: Loggia dei Mercanti.
(Fot. Alinari).

slargata porta laterale della chiesa di San Pietro Martire ad Ascoli Piceno (fig. 834). Qui, sul frontispizio, son tre acroteri che portano una gran palla, male applicati sul dorico timpano. Il mediocre pittore fu mediocre architetto, pesante, sforzato, male in arnese.

Fig. 834 — Ascoli Piceno. S. Pietro Martire.
Cola dell'Amatrice: Ingresso laterale della chiesa.
(Fot. Ceccato).

Fig. 835 — Ascoli Piceno, Santa Margherita. Cola dell'Amatrice: Resti della chiesa. (Fot. Ceccato).

Abbiamo così accennato a quasi tutte le opere architettoniche di Cola dell'Amatrice; il quale fece anche lavori di fortificazione per la famiglia Vitelli ad Accumuli, lavori interrotti quando il feudo di quella terra passò da detta famiglia all'altra degli Orsini. Restaurò nel 1532 l'antica cattedrale di Sant'Emidio; fece la chiesa di Santa Margherita, oggi quasi distrutta, come si può vedere dai miseri resti della facciata (fig. 835); dette l'opera sua, unitamente ad altri, nella rocca Paolina di Perugia, fors'anche nel Duomo di Atri, poi tutto trasformato e guasto. Possiamo inoltre ricordare che tentò lo sbarramento della valle di Biselli, per formare un lago, ma il tentativo fallì per una piena della Nera. Il laborioso pittore-architetto fu, ben si può dire, assai grande d'attività, non di valore.

VI.

BATTISTA LUCANO

Di Battista Lucano, che diresse sino al 1539 la costruzione del Santuario di Macereto nel territorio di Visso[1], non si sa se non quanto è detto nell'iscrizione a destra entrando, presso la porta maggiore:

LAPICIDA ET ARCHITECTVS
ELEGANTISSIMVS . MAGISTER . BAPTISTA
LVCANVS . CVIVS . CVRA . HAEC . FABBRICA
SVRGEBAT . FATO . FVNCTVS . HIC . CVBAT
M.D.XXXVIIII.

Fig. 836 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Facciata principale. (Fot. Ceccato).

---

[1] Insorta questione tra Visso e Camerino a cagione dei confini, Niccolò Bonafede, governatore di Roma, vescovo di Norcia, sentenziò (1521) che la chiesa con l'immagine miracolosa della Madonna di Macereto fosse aggiudicata ai Vissani, i quali poi vi eressero il nobile tempio (CONTI ARISTIDE, *Camerino e i suoi dintorni*, Camerino, 1872).

Fig. 837 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Facciata a destra. (Fot. Ceccato).

Fig. 838 — Macereto: Santuario. Battista Lucano: Facciata a sinistra. (Fot. Ceccato).

Rispetto alla espressione *fato functus* si fa opportuno il ricordo di una tradizione popolare, secondo la quale l'architetto sarebbe perito a causa di caduta da uno dei quattro arconi sorreggenti la

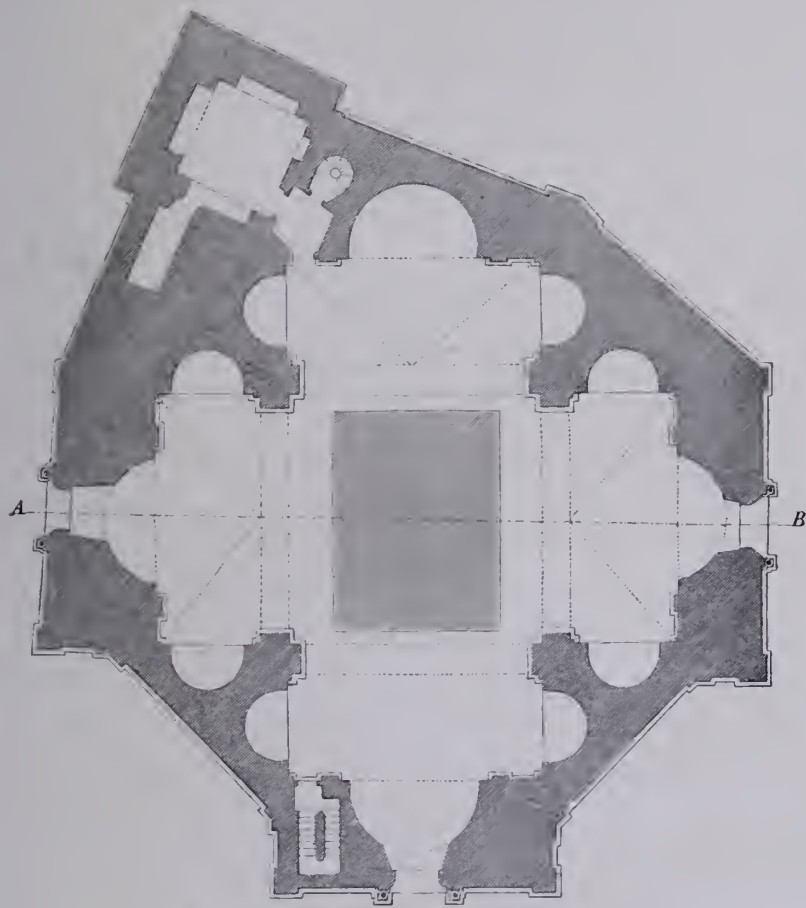



Fig. 839 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Pianta del Santuario. (Dallo Stocchi).

cupola [1]; a conferma di tale tradizione si osservò che, mancato l'architetto, le parti superiori dell'edificio restarono spoglie degli eleganti intagli che si ammirano nelle parti sottostanti. Non sembran giuste queste osservazioni, quando si vegga che l'architetto cercò

[1] SABATINO STOCCHI, *Considerazioni sul tempio della Madonna di Macereto nel territorio di Visso, eretto nel secolo XVI dall'architetto Battista Lucano*, Trevi, 12 marzo 1865.

Fig. 840 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Capitello a destra dell'altar maggiore. (Fot. Ceccato).

una semplicità quasi francescana in tutta la costruzione (figg. 836-838), dove la luce deriva da un solo oculo, le pareti son lisce, cieche, con i conci ben riquadrati, uniti, combacianti, divise ad ogni faccia del poligono irregolare da pilastri con capitelli d'ordine composito. Tutto

Fig. 841 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Santa Casa, facciata anteriore. (Fot. Ceccato).

ci mostra un architetto bramantesco in ritardo, uno scalpellino dilettante nell'intaglio dei capitelli delle cornici, delle figure, tuttavia di una gran purezza di forme nella loro timidità, e, si potrebbe dire, nella ingenuità loro. Verso il prospetto principale, l'edificio si mostra

Fig. 842 — Macereto Santuario. Battista Lucano: Santa Casa fianco destro. (Fot. Ceccato).

di pianta ottagona; ma nella parte posteriore la pianta manca di squadro ed è condotta in forma di poligono irregolare, che a sinistra si compenetra con una parte di fabbricato a pianta rettangolare, vero

Fig. 843 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Tiburio sopra la Santa Casa. (Fot. Ceccato).

tronco di torre (fig. 839). L'irregolarità della pianta dà aspetti pittoreschi al tempio, che, dalla sua facciata, sembra stendersi ad ali. Troppe uguaglianze possono produrre monotonia, freddezza, mentre le di-

seguaglianze a volte rallegrano per la varietà o la sorpresa degli effetti: ciò che dovette sentire l'architetto del tempio di Macereto, nel rinunciare di quando in quando alla precisione, alla esattezza scrupolosa, tanto a lui cara, non solo con l'adottar una pianta non regolare, non tutta inscritta nell'ottagono, ma anche con l'accoppiare capitelli dorici (fig. 840) a capitelli compositi. Sopra uno stilobate che

Fig. 844 — Macereto, Santuario.
Battista Lucano: Santa Casa, angolo della facciata anteriore, a destra, in iscorcio.
(Fot. Ceccato).

forma base a tutto l'edificio si elevano pilastri d'ordine composito a regger una trabeazione cui s'imposta l'attico che sostiene il tetto, dal quale s'innalza la cupola ottagona (fig. 841). L'interno è a croce greca (fig. 842); nel mezzo è la cappella (figg. 843-844), simile a quella di Loreto, racchiudente l'immagine di Maria Vergine, che, al dire dell'iscrizione, ivi si fermò l'anno 1359. Evidentemente, l'architetto della cappella tenne di mira quella di Loreto, pur tutto riducendo e semplificando. Lo scalpellino che, ai lati delle porte, con le sue semplificazioni, con gli sforzati schemi figurativi, diviene romanico-

Fig. 845 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Fianco sinistro della porta centrale. (Fot. Ceccato).

Fig. 846 — Macereto. Santuario. Battista Lucano: Particolare della porta a destra. (Fot. Ceccato).

fallimagini (figg. 845-846), stampa, nell'ornare la cappella della miracolosa Vergine, sotto la trabeazione, teste d'angioli su festoni di frutta, e per variare, sentendo di variare necessità, scolpisce alternativamente teste d'angiolo alate e teste leonine, perdendo il senso dell'ambiente nelle regioni decorative. Prende di qua e di là i suoi modelli, ma gli manca l'educazione, il tirocinio, il nutrimento dello studio, e fa da sè maorosamente, con zelo religioso. Anche nel bassorilievo sulla porta

Fig. 847 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Lunetta sulla porta della sagrestia. (Fot. Ceccato).

della sagrestia (fig. 847) la prospettiva manca, tanto che una guardia dormiente sembra cadere da un piano verticale; ma la diligenza insiste in ogni parte del bassorilievo, anche se la misura manca. Battista Lucano ha veduto da sè, ha ammirato, e rievoca nell'architettura, nell'ornato, nelle figure, le sue osservazioni ammirative.

Oltre il tempio, fece anche la casa vicina, come per le modanature di porte e finestre facilmente si riconosce, al paragone di quelle del tempio stesso, e iniziò la fabbrica ad arcate (fig. 848), che servì alla gente accorsa da tutte le parti alla fiera istituitasi a Macereto. Durò molti anni, e l'affluenza era tanta che il podestà

di Visso soleva mandare un capitano con trenta soldati a mantenervi l'ordine.

In tutto, Battista Lucano con la finezza del gusto rimedia all'inesperienza; l'intuito gli vale la scuola; l'amorosa cura, la sem-

Fig. 848 — Macereto, Santuario. Battista Lucano: Costruzioni prossime alla chiesa. (Fot. Ceccato).

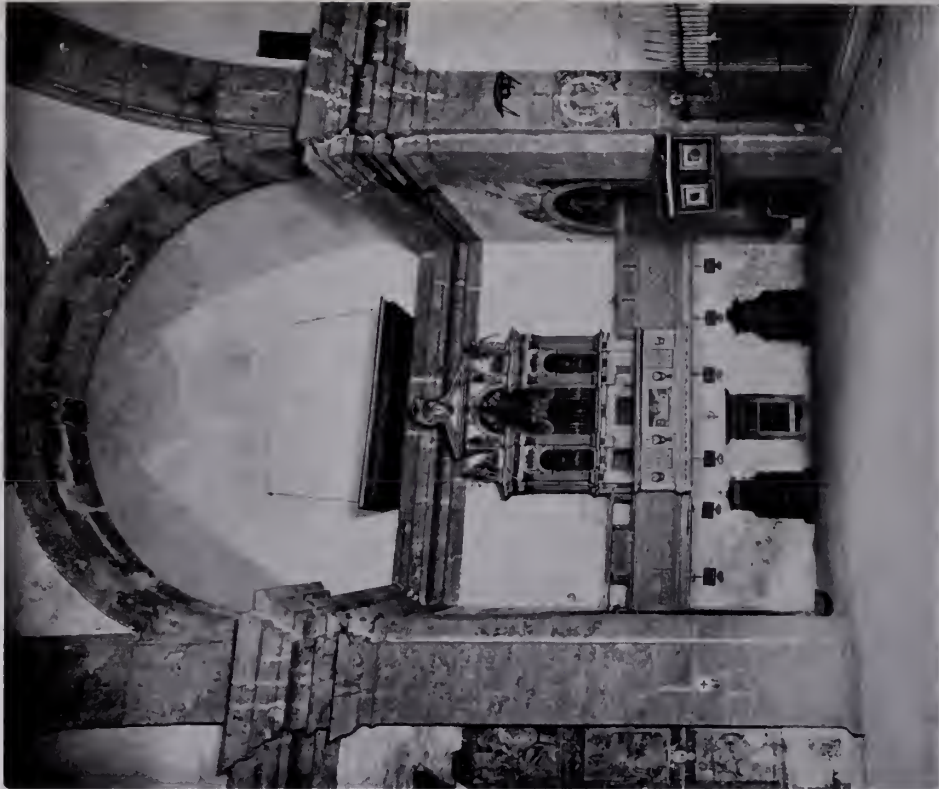
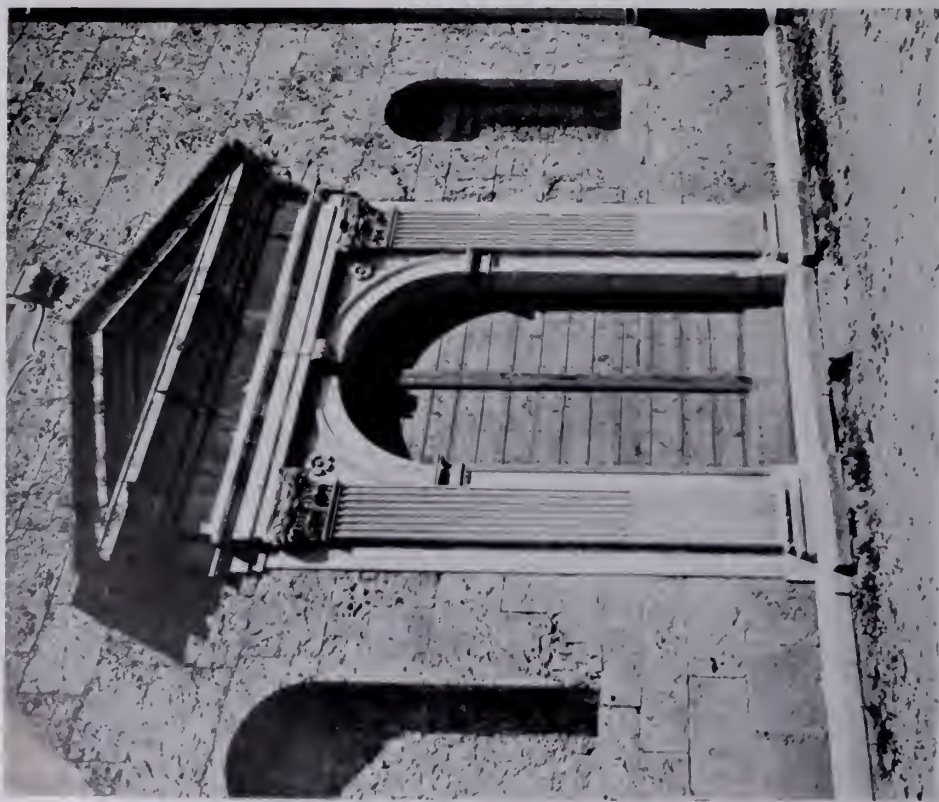
plicità, dànno incanto alla sua opera erta sulle alture di monte Macereto presso la città di Visso. Il saio monacale, che riveste il tempio, è ammirevole quanto le forbite armature cavalleresche, che davano superbia ad altri edifici contemporanei.

VII.

ARCHITETTO DELLA MADONNA DELLA NEVE PRESSO NORCIA

Nei dintorni di Norcia, il Santuario della Madonna della Neve (fig. 849), benchè tardi eseguito, rievoca forme bramantesche: ottagonale la chiesa, ottagonale il tamburo della cupola e il lanternino. Ad ogni angolo due pilastrini corinzi si uniscono segnando il filo acuto dello spigolo; le facciate ora sono spianate a conci regolari, combacianti, ora sono aperte da una porta fiancheggiata da pilastrini corinzi scanalati, con una rosa nei triangoli curvilinei (figg. 850-852), e ai lati della porta due nicchie centinate vuote, sopra le quali una finestra a sguanci obliqui, ripetizione in piccolo delle forme date alla porta. Quel po' di ricchezza nei pilastri scanalati, nei pilastrini incassati a specchio, nelle rose dei triangoli curvilinei, fa pensare a costruzione tardiva. Sono piccole mondanità, si potrebbe dire, nel silenzio, nella semplicità dell'edificio, nella voluta nudità delle pareti. Anche all'interno, le pietre che segnano i contorni delle membrature, pilastri, tavolato, arcate, sono semplici, spogli d'ornamenti, ma già hanno preso larghezza e robustezza cinquecentesche.

Fig. 849 — Norcia (dintorni), Madonna della Neve. Anonimo architetto: Veduta della chiesa. (Fot. L.U.C.E.).

Fig. 850 — Norcia (dintorni), Chiesa della Madonna della Neve.
(Fot. L.U.C.E.).

Figg. 851-852 — Norcia, Chiesa della Madonna della Neve. Anonimo architetto: Porta nel braccio laterale destro e veduta dell'interno.
(Fot. L.U.C.E.).

VIII.

ARCHITETTO DI PALAZZO AZZOLINO A FERMO

Notevole l'architettura di palazzo Azzolino (figg. 853-854) a Fermo, col basamento in cui s'apre la porta tra pilastri binati, poggiati sopra un alto zoccolo. Di qua e di là dai pilastri s'aggirano altri archi poggiati su spalle di pietra a bugnato. Tangente alle arcate, s'allunga dai capitelli dei pilastri la trabeazione da cui s'innalza il primo piano del palazzo aperto da lunghe finestre architravate. Meno alterato è il cortile (figg. 855-856), con pilastri dorici nel basso e colonne ioniche alveolate nell'alto; saldo, forte il portico inferiore, col fascio di quattro pilastrate; leggiero, arioso, il superiore, ove s'aprivano finestre, ora aperte solo in parte, tra gl'intercolunni. Le basi dei pilastri del loggiato inferiore sono ornate da corone e trofei. Nel mezzo del cortile è il pozzo ottagonale con un grande stemma che ne copre una faccia. Sotto il porticato del cortile si vedon finestre fra colonne doriche reggenti un'alta trabeazione con frontespizio (figg. 857-858).

Fig. 853 — Fermo, Palazzo Azzolino. Anonimo architetto: Facciata (particolare).
(Fot. Ceccato).

Fig. 854 — Fermo. Palazzo Azzolino. Anonimo Architetto: Angolo a sinistra del palazzo. (Fot. Ceccato).

Fig. 855 — Fermo, Palazzo Azzolino. Anonimo architetto: Cortile dalla parte dell'ingresso. (Fot. Ceccato).

Fig. 856 — Fermo, Palazzo Azzolino.
Anonimo architetto: Cortile del palazzo, di fronte all'ingresso.
(Fot. Ceccato).

Fig. 857 — Fermo, Palazzo Azzolino. Anonimo architetto: Facciata del cortile. (Fot. Alinari).

Fig. 858 — Fermo, Palazzo Azzolino.
Anonimo architetto: Finestre sotto il portico del cortile.
(Fot. Ceccato).

IX.

ARCHITETTO DELLA LOGGIA DEL POPOLO A MACERATA

La loggia del Popolo (fig. 859), edificata nel 1505 dal Cardinale Farnese, serba forme purissime, mentre la scala fu deturpata modernamente, e il regale salone andò distrutto da incendio.

Fig. 859 – Macerata, Loggia del Popolo. Anonimo architetto: Esterno della loggia. (Fot. Ceccato).

X.

AMBROGIO D'ANTONIO DA MILANO E PIPPO D'ANTONIO DA FIRENZE

RINNOVATORI DEL PORTICO-VESTIBOLO DEL DUOMO DI SPOLETO

Il porticato (fig. 860) ascritto per molto tempo a Bramante, fu affidato ai due artisti per contratto del 1° dicembre 1491.

Il primo, Ambrogio d'Antonio, stette lungamente in Urbino, donde trasse l'eleganza di questa loggia costruita con Pippo d'Antonio fiorentino, forse l'architetto che lavorò nel 1495 a Castel Sant'Angelo, e, più tardi, a Cracovia. C'è un fare ancor timido, alla quattrocentesca, nella mensoletta a chiave delle arcate, nell'altezza di queste, nei pulpiti stretti tra le colonne laterali; ma la proporzione della arcata centrale maggiore di quelle laterali è abilmente tracciata, le linee rette e curve sono tirate con sottigliezza rara, e i dischetti che adornano i pennacchi e il centro dei piedistalli sono così puro ornamento da indurci a classificare il portico tra le architetture iniziatrici del fiorente Rinascimento.

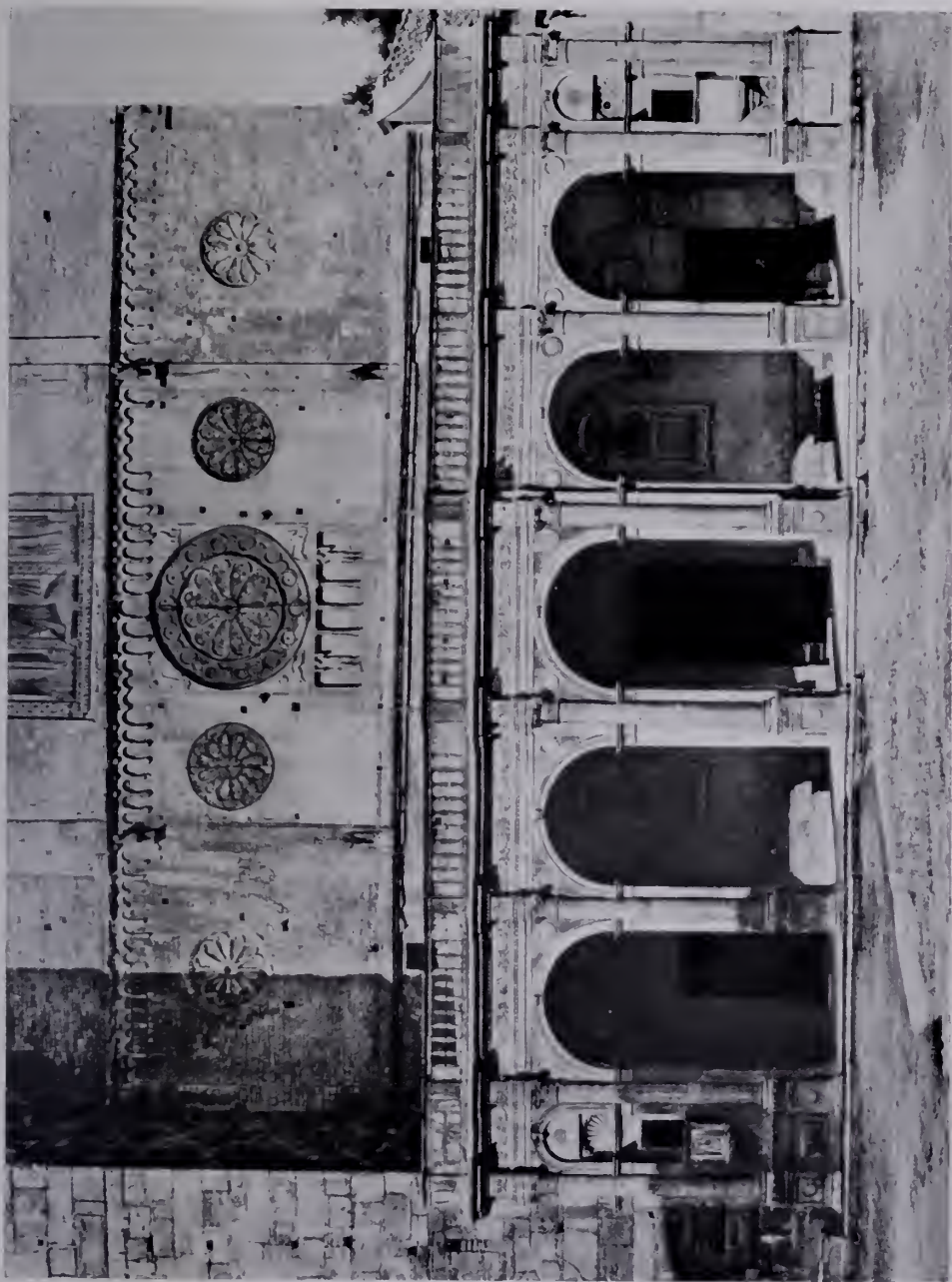



Fig. 860 — Spoleto, Duomo. Ambrogio da Milano e Pippo d'Antonio da Firenze: Portico della facciata.
(Fot. Anderson).

XI.

GIO. FRANCESCO RUSTICI?

Il Vasari lo vanta come architetto, benchè di lui ricordi soltanto l'architettura della cena per la Compagnia del Paiuolo, che, in virtù di macchine nascoste, fu ben servita alla stessa compagnia annidata entro un enorme paiolo. Tuttavia, pensando al cortile della villa da lui adorna con i tondi figurati, si può supporre che l'ornatore abbia ideato l'incorniciamento architettonico, o almeno compreso l'effetto che doveva venire alla sua architettura pittorica dall'incasso dei tondetti fra le pareti graffite del fregio, sopra i pennacchi pure graffiti. Sulle colonne composite giran gli archi e su questi si stende, alquanto distaccato, l'architrave sottostante al fregio con gl'incassi dei tondi. Sull'asse delle chiavi d'arcate è il diametro dei tondi e la linea mediana delle finestre soprastanti, fiancheggiate da colonnine, le quali, incassate per metà nella parete, cadon sull'asse delle colonne del portico (fig. 861). Ne risulta un effetto di colore, una festosa introduzione alla villa Salviati, ora Turri, forse dovuta all'artista misterioso Gian Francesco Rustici. Ancora le altre parti di essa han forme che si distaccano dalle consuete del tempo riflettendo una speciale ricerca pittorica consona all'opera del Rustici, scultore che agli effetti pittorici, auspice Leonardo da Vinci, tendeva con l'arte sua.

Fig. 861 — Firenze, Villa Salviati, ora Turri. Gianfrancesco Rustici: Cortile della villa.
(Fot. Brogi).

XII.

BACCIO DA MONTELUPO

È noto che Baccio da Montelupo si dette all'architettura, fabbricando in Lucca la chiesa di San Paolino. Vi attese sin dal 1522, e la lasciò incompiuta alla sua morte, forse nel 1535. Dal sepolcro che con Raffaello, suo figlio, scolpì a San Michele in Foro, passò ad adoprare le seste per il tempio di San Paolino: la facciata gli riuscì troppo elevata (fig. 862) con quei tre ordini sul basamento, così che si vorrebbe chiuso con frontispizio il primo ordine. Continua invece, la fronte del tempio, tra quattro lesene e un grande oculo nel mezzo; e, al di là, sopra di esse, sopra l'architrave, tra due lesene, al sommo, è un frontoncino, chiuso da un oculo, retto da due mensole a contrafforte, coperto dal cappello d'un timpano con la croce sull'apice del suo triangolo. Si può anche notare come la facciata sembri raccogliersi tra le quattro lesene, che dal basamento passano oltre, e si rifanno con basi e capitelli dorici nei due ordini superiori, formando una specie di torre (fig. 863). A questa s'attaccano due ali nel basamento, troppo distanti dalla quarta lesena che limita la cosidetta torre, tanto da sembrare appiccicate.

L'interno della chiesa (figg. 864-865) ha una freddezza che richiama forme antiquate di tradizione brunelleschiana, ma nella divisione degli spazî lascia sentire lo stento nel comporre proprio di scultore non esperto di costruzione. Il continuatore, Bastiano da Brancoli, che compì l'opera, trovò certo in tutte le calcolate modanature, che si ripetono nella chiesa, per il suo architettore Baccio da Montelupo, una falsariga ben definita, sicura.

L'artista, che nello scolpire il marmo o nel modellare la creta, mirava, sulle orme di Leonardo da Vinci, ottenere effetti di levità pittorica col movimento dei drappi e la delicatezza delle superfici sfiorate dall'ombra, nell'ideare la facciata di San Paolino non

Fig. 862 — Lucca, San Paolino. Baccio da Montelupo: Facciata principale. (Per cortesia dell'On. R. Macarini-Carmignani).

Fig. 863 — Lucca, chiesa di San Paolino. Baccio da Montelupo: Facciata.
(Per cortesia dell'On. Macarini-Carmignani).

Fig. 864 — Lucca, San Paolino. Baccio da Montelupo: Interno verso l'altar maggiore.
(Per cortesia dell'On. Macarini-Carmignani).

Fig. 865 — Lucca, S. Paolino. Baccio da Montelupo: Interno della chiesa.
(Per cortesia dell'On. Macarini-Carmignani).

mostrò di tendere in alcun modo ad architettonica solidità, e soprattutto di avere quel senso d'equilibrio nei rapporti di proporzione tra i membri d'un edifizio, che è base all'architettura del Rinascimento.

XIII.

ARCHITETTO DELLA CASA DEL PODESTÀ DI CAPRESE

È una casetta formata con sassi e mattoni, alla rusticana (figura 866), ma la porta, una finestrella quadrata appresso, le due finestre del primo piano, l'altra porta che s'apre nella parete della scala, son tagliate nitidamente. Il primo piano è diviso dall'alto basamento per un cordone di pietra, e le porte, come le finestre, sono ornate da conci che forman aperto ventaglio sulle centine; ma i conci stessi s'infossano, s'appiattiscono, nelle pareti, irregolarmente sui fianchi. È un esempio affascinante di casa agreste, nata dal suolo, costruita con i ciottoli del campo, eppure signorilmente toscana nella sua veste pittoresca, intima nella sua umiltà fiorita di grazia, Non sappiamo chi sia l'architetto di questa casetta così idealmente bella da sembrarci degna della tradizione che in essa pose il natale di Michelangelo.

Fig. 866 — Caprese, Casa del Podestà, detta di Michelangelo.
(Fot. della Sopr. all'Arte in Firenze).

XIV.

JOAN MORMANDO O MORMANNO

1483 — Viveva a Napoli, come s'accerta per il privilegio di cittadinanza concessogli nel 1513, dopo il soggiorno di trent'anni in quella città (CECI).

1490 — Inizia la ricostruzione della chiesa dei Ss. Severino e Sosio.

1492, 2 novembre — Dispone, nel testamento, che il suo corpo «sepeltiatur in ecclesia Sancte Marie de Monteoliveto ubi est sepultus eius praeceptor», cioè Giuliano da Maiano (FILANGIERI DI SATRIANO). Nel testamento è parola di organi per la *reggiola* di Castelnuovo, per Serino e per Trani, di discepoli e compagni suoi nel fabbricare organi, ma non di architetture.

1494 — La Corte aragonese gli concede beneficio della cappella reale di San Nicola in Monopoli.

1497 — Lavora un organo per Santo Spirito di Sulmona.

1498 — Ne costruisce un altro per Santa Croce a Lucca.

1498, 23 settembre — S'intitola «*organista* chierico della diocesi di Cassano e perpetuo rettore della cappella di Santa Croce di Capo di piazza alla Galleria» (FILANGIERI DI SATRIANO).

1503 — Fabbrica altro organo per la Maddalena di Napoli.

1504 — Un altro per la chiesa in Sant'Angelo dei Lombardi.

1505 — Un altro per la chiesa napoletana di Sant'Eligio.

1507 — Avuta la concessione in enfiteusi di un fondaco e di alcune case vicine, da San Gregorio Armeno, vi fabbrica il proprio palazzo (ancora porta qualche traccia della sua forma primitiva).

1509 — Inizia il palazzo di Matteo Acquaviva, duca d'Atri, presso San Pietro a Maiella. Lo compì nel 1514.

1510 — Interviene come testimone al contratto per l'ancona dell'altare di San Pietro ad Aram affidata al pittore Antonio de Rimpacta.

1510, 11 settembre — È testimone per il contratto fra il maestro muratore Gabriele Pacifico e il vescovo Adornafranza per la fabbrica della Cattedrale di Catanzaro.

1511 — Costruisce il palazzo per Luigi de Raymo presso la grotta di San Martino a Capanna.

1512 — Si concede licenza a Bartolomeo di Capua, conte di Altavilla, « per fortificatione di soe case », e per « eseguirvi certa fabrica... secondo il disegno et consiglio de mastro Johanne Mormando architetto ».

1513 — Costruzione del palazzo di Capua, passato poi ai Marigliano, duchi del Monte.

1513 — È del palazzo per Antonio Carafa presso San Severino (ingresso principale alla piazza di San Marcellino).

1513 — Gli vien concessa la cittadinanza napoletana.

1515-1516 — Palazzo per Ferdinando Diaz Carlon, conte di Alife.

1517 — Fabbrica l'organo per San Francesco di Montella (in provincia di Avellino).

1517 — È eletto, insieme con Jacopo Sannazzaro, arbitro dell'esecuzione di lavori di scultura.

1518, 10 aprile — Testimone a contratto del maestro Giosuè de Martino per forniture dei piperni necessari al rimuramento di San Domenico in Napoli.

1519-20 — Lavora a costruire il tempio di Santa Maria della Stella.

1519 — Fabbrica un organo per l'Annunciata di Aversa.

1519 — Ammalatosi, muta le sue disposizioni testamentarie.

1521, 5 marzo — In una lettera degli Eletti rivolta al Re, si parla del figlio di Gio. Mormanno.

1526 — Acquista a censo un mulino[1].

---

[1] Bibliografia: BENEDETTO DI FALCO, *Descrittione de i luoghi antichi di Napoli*, 1549; CAPACCIO S., *Il forestiere*, Napoli, 1638, p. 852; D'EUGENIO, *Napoli sacra*, 1626; CELANO, *Notizie*, ed. Chiarini, III e IV; CAPASSO BARTOLOMEO, *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in *Arch. st. per le province napoletane*, vol. VI, 1880, pp. 531-542; FILANGIERI DI SATRIANO, *Maestro Giovanni Mormando organista ed architetto*, nell'*Arch.* suddetto, vol IX, 1884, pp. 286-304; ristampato con aggiunte in *Documenti per la Storia, le Arti, ecc.*, vol. III, pp. 176-197 e vol. V, pp. 169 e segg.; CECI G., in *Napoli nobilissima*: *Una famiglia d'architetti napoletani del Rinascimento, i Mormanno*, vol. IX, pp. 167-172; pp. 182-185; PANE ROBERTO, *Architettura del Rinascimento in Napoli*, ivi, 1937.

* * *

Il Summonte ci presenta Giovanni Donadio, proveniente da un paese in quel di Cosenza che gli dette il soprannome di Mormando o Mormanno, così: « Avemo adesso Joan Mormando, al quale, se- « condo lo iudicio di tutti, non manca altro se non principi e signori « grandi che adoperassero l'optima disposizione e sufficienza sua. « Questo da prima, fo maestro d'organi, poi s'è convertito all'archi- « tettura e alla totale imitazione di cose antique. Ha fatte nuova- « mente alcune cose in questa terra; ma, per la poca comodità del « loco, forzato dall'angustia del terreno, non ha potuto spiegare le « ale del suo ingegno, che per certo, essendo ipso dato, come ho ditto, « in tutto all'imitazione e mesura delle cose antique, ragionevol- « mente si può commentare ed exaltare ». Così il Summonte, che solo nelle imitazioni di cose antiche vedeva l'eccellenza nell'arte, vanta il Mormanno, che, a vero dire, poco all'antico sottomise la sua architettura, tutta devota a quella di Giuliano da Maiano. Benedetto di Falco, nella « Descrittione de luoghi antichi di Napoli » (1549), cita l'opera di Giovanni Mormanno: la sua casa di rimpetto a San Gregorio, il palazzo del Signor Fernando di Sangro. Egli cominciò, dice quello scrittore, a edificare « bei e magnifichi palazzi alla foggia moderna, secondo l'antica architettura dorica, corinthia e romana ». Alla breve notizia di Benedetto di Falco, aggiunge il D'Eugenio, tra le opere del Mormanno, la chiesuola di Santa Maria della Stella; e il Celano gli attribuisce la ricostruzione della chiesa dei Ss. Severino e Sosio, la chiesa di Santa Maria di Donna Romita, il palazzo dei Sanseverino, principi di Bisignano, il palazzo dei De la Noy, principi di Sulmona, e quello dei Beccadelli, discendenti dal Panormita.

Si assegna dunque al Mormanno la più bella facciata di palazzo napoletano, quella del palazzo di Capua, ora Marigliano (figg. 867-868) [1], in San Biagio dei Librai. La facciata subì alterazioni diverse, ma, nell'insieme, come dice giustamente il Pane, « manifesta la im-

[1] Diamo solo due figure, perchè tanta è la strettezza della via da rendere difficile fotografare il palazzo Marigliano. (Cfr. il disegno della facciata in Pane, op. cit.). Il cortile è poi infotografabile, perchè vi sono impalcature, a causa di lavori in corso.

Fig. 867 — Napoli. Palazzo Marigliano. Mormando: Facciata del palazzo (particolare).

peccabilità di una pura equazione geometrica, come quella che è dato riscontrare nelle opere migliori del Rinascimento. Purtroppo i restauri hanno lasciato solo intravvedere qualche traccia del Mor-

mando in quello stesso palazzo e nell'altro dei duchi di Vietri, poi Corigliano (fig. 869).

In Santa Maria della Stella (fig. 870) alle Paparelle, edificata, per voto e con danaro proprio, dal Mormando, si può vedere qualche reminiscenza bramantesca nella facciata con pilastri corinzi, scanalati sino a due terzi d'altezza, racchiudenti, nel mezzo, la porta

Fig. 868 — Napoli, Palazzo Marigliano. Mormando: Facciata (particolare).

mal soverchiata da una finestra a centina su due piedritti poggiati all'architrave della porta stessa, e negli spazî laterali una nicchia, con targhetta e tondo a conchiglia raggiata. Sotto le basi dei pilastri era un alto zoccolo, che dava grandezza all'aspetto della chiesa; sopra i capitelli corinzi stellati la trabeazione che porta il timpano angolare con un finestrone tondo nel mezzo, e sul timpano, tanto dai lati, quanto sull'apice, acroteri con urne, tendenti a innalzare, a sollevare l'aspetto della chiesa. Intorno ai tondi raggiati e al finestrone centinato, come sui capitelli, stelle e stelle, commentano la dedica a Santa Maria della Stella. Ora la facciata par corta,

Fig. 869 — Napoli, Palazzo Corigliano. Gio. Mormando: Facciata.

Fig. 870 — Napoli, Santa Maria della Stella. Giovanni Mormando: Facciata.

causa il sollevamento del suolo; e, per quella brevità, sembran grandi i clipei, gli oculi e le nicchie.

Alla composizione di nicchie, tondi e pilastri della facciata di

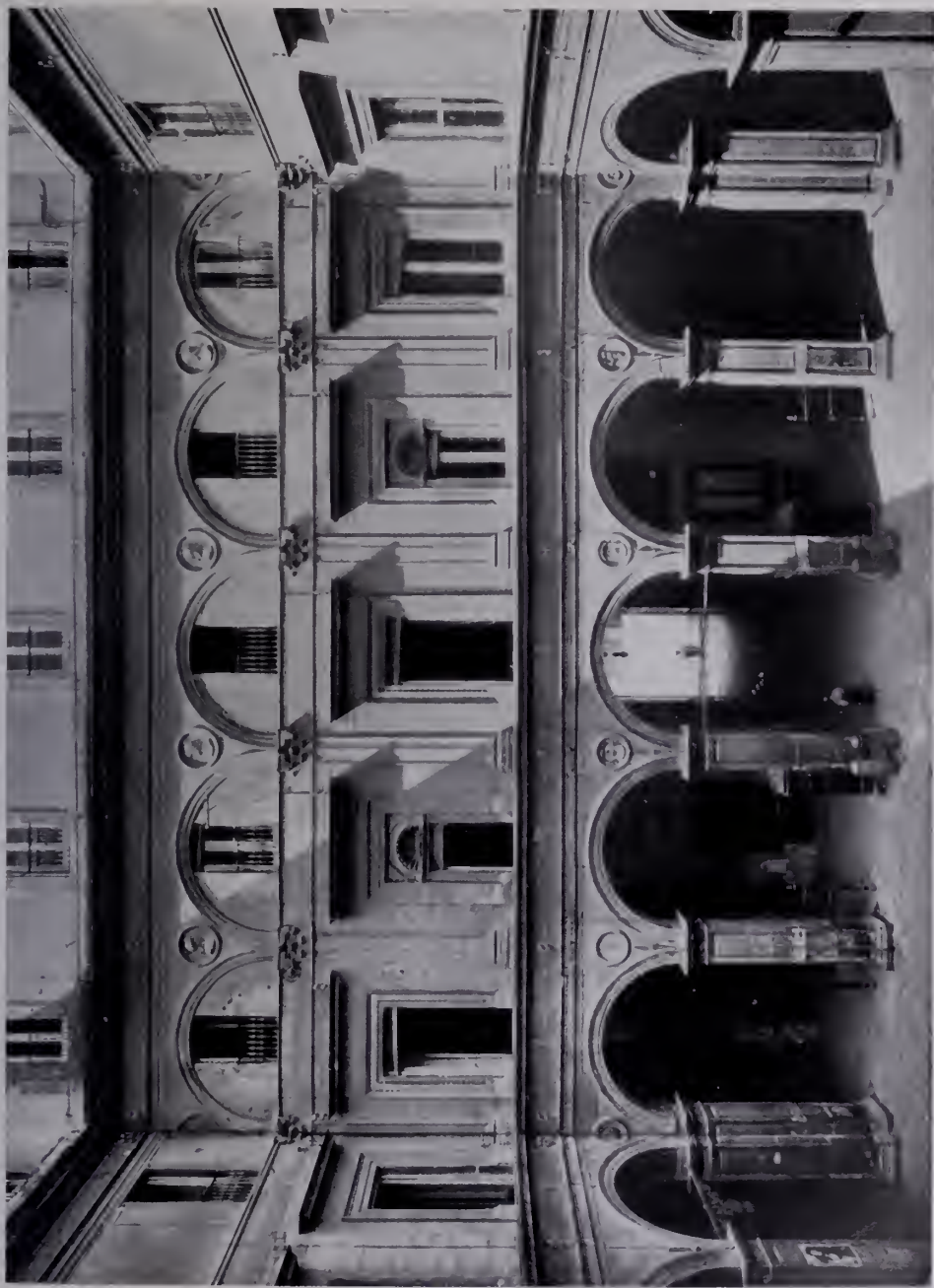



Fig. 871 — Napoli, Palazzo Gravina. G. D'Agnolo: Cortile.

Fig. 872 — Napoli, Santa Chiara. Parte dorica del campanile della chiesa. (Fot. Alinari).

Fig. 873 — Napoli, San Paolo Maggiore o San Gaetano. Anonimo architetto: Chiostro.
(Fot. Alinari).

Santa Maria delle Stelle s'ispira, come bene considera Roberto Pane, Gian Francesco di Palma, che divenne genero del Mormanno, e con questo soprannome venne chiamato, per indicar come egli derivasse dallo suocero e si facesse a lui somigliante, ad esempio nella grandiosa sistemazione del fianco dei Ss. Severino e Sosio, « unica parte superstite della chiesa cinquecentesca ». Anche Gabriel d'Angelo architetto continuò l'opera di Giovanni Mormanno, come si vede nel palazzo Gravina (fig, 871), ma per ora ricordiamo solo questo iniziatore del fiorente Rinascimento.

Il Rinascimento penetrò in Napoli con lentezza, tanto era ivi radicato il gusto delle forme architettoniche catalane; e tuttavia si avvertiva, anche negli anni dell'organaro-architetto, nella parte dorica del Campanile di Santa Chiara (fig. 872) come nel chiostro di San Paolo Maggiore o San Gaetano, per le nitide arcate doriche, le semplici finestre architravate sopra le arcate stesse, il pozzo poligonale (fig. 873).

XV.

BARTOLOMEO E DIEGO ORDOÑEZ

Poco sappiamo dello spagnolo Bartolomeo Ordoñez, che operò nel 1517, e fors'anche nell'anno precedente, col figlio naturale Diego, in San Giovanni a Carbonara, nella cappella Caracciolo di Vico. Già accennando a Bartolomeo Ordoñez scultore, in un volume precedente, vedemmo come l'altare da lui eretto, nella cappella medesima, dimostrasse lo studio dell'*Adorazione de' Magi* di Leonardo a Firenze; possiamo ora considerare come l'ordine dorico dell'altare, perfino le sue colonne scanalate, che sembran coperte da un velo al terzo inferiore, riecheggino nel grazioso tempietto circolare formato dalla cappella (figg. 874-875). L'architrave, il fregio con metope, la cornice dell'altare, si ripetono nella cappella in maggiori proporzioni; le nicchiette coi Santi, adorne di catino a forma di conchiglia, le targhette ad ansa sulle nicchie, si rivedono nel tempietto classico in più grande scala. E su dalla trabeazione, ripiegata a cimiero sulle colonne binate, s'innalza il tamburo diviso in spazi alternativamente divisi in quadrati e nicchie, queste con figure agitate d'Apostoli. Purtroppo la decorazione posteriore ha alterato la fine, nobile architettura del tempietto classico; i grossi sepolcri hanno coperta la voce, sottilmente intonata, delle modanature, che si eleva nel giro di riquadri della cupola e dei lucernari, finchè nelle più alte sfere, nei diminuiti riquadri, si tace. Bartolomeo Ordoñez morì nel 1520; e il figlio naturale Diego lo continuò, ma l'incertezza oscura la continuazione di quell'arte che a Firenze, dall'incompiuta Adorazione de' Magi, aveva trovato punto di partenza e grandezza. Si suppone che architetto della cappella sia Giovanni Malvito, ma il documento non fornisce a questo decoratore se non l'esempio da imitare, « con opere de marmore gentile fine e da quella bianchezza e bontà che sono li archi della cappella del signor Galeazzo Caracciolo con-

Fig. 874 — Napoli, San Giovanni a Carbonara: Ordoñez: Cappella Caracciolo.
(Fot. Alinari).

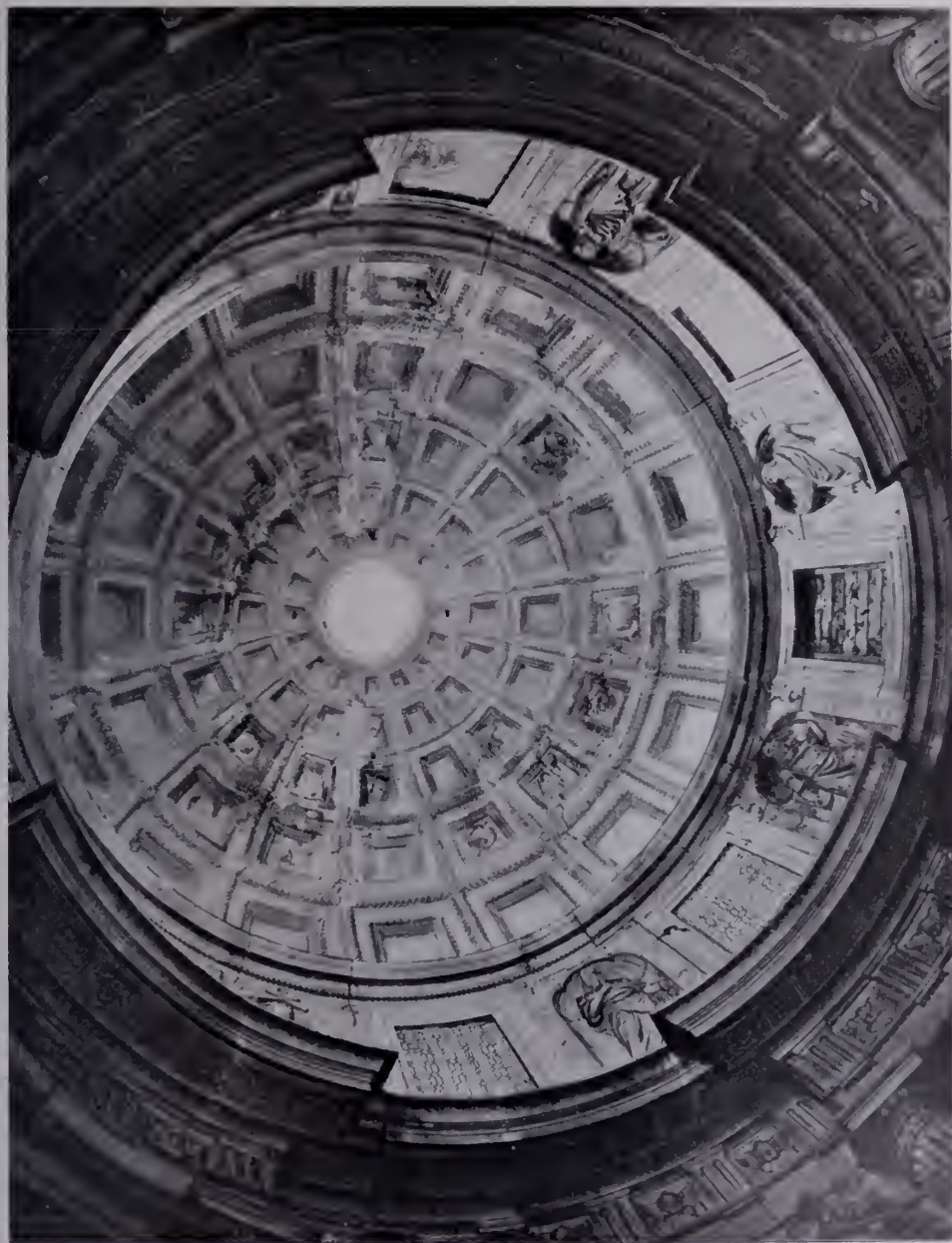



Fig. 875. — Napoli. San Giovanni a Carbonara. Ordoñez: Volta della cappella.
(Fot. Alinari).

strueta in la ven. ecclesia de S. Joanne ad Carbonara ». E, del resto, i Malvito, nel succorpo del Duomo e nella cappella di Giovanello del Cuncto, coprono tutto dei loro ornati, come di rampicanti che invadano i piani delle architetture. La cappella Caracciolo De Vico solo tardi conobbe riempiture, mentre da prima essa non ebbe orpello d'ornamenti nelle linee nobili, grandiose, classiche, dell'architettura.

XVI.

ANTONELLO GAGINI E SEGUACI

L'architettura, devota, in Sicilia, alle forme catalane, ancora impregnate di goticismo sull'inizio del Cinquecento, impedì all'isola di echeggiare l'arte dei massimi creatori di stile, che, nel Continente,

Fig. 876 — Palermo, chiesa dei Genovesi. Antonello Gagini (attribuito): Facciata. (Fot. Brogi).

abbiam veduto fondare il gran basamento dei nuovi edifici della Rinascita. Nel 1520, si erige a Palermo la Cappella di San Giorgio dei Genovesi (fig. 870), dichiarata «il più prezioso edificio» che del Rinascimento rimanga in Sicilia dal Di Marzo[1], e da lui attribuita ad Antonello Gagini. Esile è la facciata, con sottili lesene, porte tagliate nettamente nelle pareti, finestre architravate; solo nel frontone, più tardi composto, la grande semplicità vien meno alquanto, per quell'alternarsi, per quell'arricchirsi dei fregi, dei contraffòrti, dell'oculo dal contorno arricciato. Par che nell'alto venga meno la timidità dell'architettura, troppo silenziosa, troppo nuda, dalla porta mediana alla trabeazione.

Altre due chiese sono pure attribuite dal Di Marzo ad Antonello Gagini, e cioè quella di Portosalvo, in due ordini, che poco tiene all'esterno di chiesastico, e l'altra di Piedigrotta, bassa e sottostante al livello stradale. Ricompaiono in queste due chiese alcuni caratteri della cappella di San Giorgio dei Genovesi, per cui si conferma l'attribuzione fatta dallo storico delle belle arti in Sicilia; in tutti tre gli edifici sembra vedere tentativi architettonici inesperti, ma gradevoli per la cura che l'artista pose a levigare le nitide superfici, come trasportando le sue incorniciature a bassorilievo sopra un fondo di base sottile serico.

[1] Di Marzo, [illegible] Palermo, [illegible].